دراسات مسرحية

د. عباس عبد الغني

المونتاج السينمائي في العرض المسرحي



المونتاج السينمائي
في
العرض المسرحي

تأليف

عباس عبد الغني

استاذ الدراما المساعد.

مراجعة و تقديم

ا.د.عبد الكريم برشيد

رقم الأيداع في دار الكتب والوثائق ببغداد 2024 لسنة 2012

المونتاج السينمائي في العرض المسرحي

كتاب تتحاور فيه الفنون بلغة العلم والفن

د. عبد الكريم برشيد

عباس عبد الغني، كاتب ومخرج وممثل وباحث وأستاذ ومنظر مسرحي عراقي بنزعة إنسـانية وكونية عامة وشـاملة، وهو فنان من هذا الزمان، وهو يمتاز برؤية تجريبية جديدة ومجددة، وهو إلى جانب انه عاشق للمسرح، فهو يمارس هذا المسرح، ويعيشه يوميا تجربة وجودية وابداعية حية، وهو يفكر في هذا المســـرح، ويرى أنه علم بلا ضـــفاف، وهذا ما يفســـر أن يكون حريصـــاً على أن يكون في هذا المســـرح طالبا باستمرار، وعلى أن يواصل البحث والإجتهاد والتحصيل فيه، ليس من أجل الشهادة، ولكن من أجل أن يكون في هذا المسرح صـاحب رؤية، وأن يكون صـاحب اطروحة نظرية، وان يكون صاحب طريق وطريقة، وأن يكون له رفاق طريق.

ويعمل هذا المسـرحي الشـامل مع العاملين المسـرحيين في العراق والعالم العربي من أجل تطوير هذا الفن المركب والصـــعب، ومن أجل تجيد لغاته وأدواته، وهو يقترح علينا اليوم كتاباً في موضـــوع جديد، ويدخل بنا في عوالم لم يألفها النقد المســـرحي

العربي التقليدي، والذي عودنا على المواضــــيع والمضــــامين المالوفة والمعروفة، وموضوع هذا الكتاب هو

(المونتاج السينمائي في العرض المسرحي)

والذي يجعلنا في مواجهة فنين أو أمام صـــناعتين مختلفتين، ولكنهما في رؤية هذا الكاتب الباحث، وفي مشـــروعه المســـرحي، من الممكن أن يلتقيا وأن يتكاملا، وأن يتبادلا المصــطلحات والآليات والتقنيات، وهذا ما يمكن أن يكشــف عنه هتا الكتاب من خلال مســارين اثنين: أولاً من مدخل نظري عام، يضــع هذه الفرضــية في دائرة السؤال، وثانياً، من خلال:

ـ شق تطبيقي على أعمال مسرحية عالمية وعراقية ومن خلال أعمال سينمائية عالمية لمخرجين كبار في قامة وقيمة (كريفيث) و(بودفيكن) و(آزنشتاين)

ـــــــ ومن خلال تجارب مسرحية لمخرجين عالميين كبار من أمثال (مايرهولد) و(بريخت) و(بيسكاتور) أما النماذج المسرحية التي دسها الكتاب، وحللها بعناية فائقة فهي:

1 . مسرحية (هبوط الملائكة) إخراج جسيكا أيونسن

2 ـ مسرحية (المتنبي) تأليف عادل كاظم، وإخراج ابراهيم جلال، والتي سبق لي ان شاهدتها، وشاهدها كل الجمهور المسرحي المغربي، وذلك في اطار فعاليات مهرجان المسرح العربي المتنقل بمدينة الرباط سنة 1984

3 ـــــــ مسرحية (ليلة دفن الممثلة جيم) تأليف جمال أبو حمدان وإخراج د. جلال جميل.

وأعتقد أنه لا يمكن أن نتحدث عن هذا المســرحي من غير أن نتحدث عن المســرح العراقي بشــكل عام، والذي أعطى تجارب مســرحية كبيرة، وأعطى أســماء لامعة في

الكتابة وفي التمثيل وفي الإخراج وفي السينوغرافيا وفي التنظير وفي النقد المسرحي الجاد، ولقد قيل دائماً أن أهم ما يميز هذا المسرح هو الصدق والمصداقية، وهو الوفاء لروح المسرح، وهو البحث والاجتهاد، وهو حوار الفنون والاداب والصنائع في نسيج هذا المسرح، وهو يستفيد من الشعر العراقي، ويستفيد من التشكيل العراقي، ويستفيد من النحت العراقي، وفي هذا الكتاب الجديد نجد انفسنا أمام تجربة مسرح الصورة، حيث يتحالف المسرحي مع السينمائي من أجل تأسيس مسرحية جديدة، مسرحية تأخذ بالأسس الأساسية للمسرح، وتضيف إليها تقنيات السينما.

ويمكن أن نشير إلى أن المسرح فن منفتح على كل العلوم والفنون وعلى كل الآداب والصناعات، وأنه يسع كل فنون القول وكل فنون الأداء، ولهذا كان أباً لكل الفنون، أو كان إبناً لكل هذه الفنون، سواء منها القديمة أو الحديثة والمستحدثة.

وفي مجال الكتابة الدرامية، نجد حضورا للسينما ولمصطلحاتها، وذلك من مثل (فلاش باك) ونجد بنية السيناريو القائمة على الوصف وعلى المشاهد المتعددة وعلى اللقطات السريعة، وفي مجال انفتاح هذه الكتابة على التشكيل، نجدها تتبنى تقنية الكولاج، والتي هي القطع واللصق في المساحة، والذي يعادل المونطاج السينمائي، والذي هو القطع واللصق في الزمن.

نحن أمام مسرحي تجريبي إذن، وكل المسرح العراقي الحديث هو بالتأكيد مسرح تجريبي، وتجريبية هذا المسرح غير منفصلة عن أصولها التراثية، وغير منفصلة عن لحظتها التاريخية، وغير منفصلة عن السياق العام للمسرح العالمي المعاصر.

ويسعدني ان أقدم ها الكتاب، والذي سيشكل إضافةً كميةً ونوعيةً للثقافة المسرحية العربية، وأرى أن هذا الكتاب ليس مجرد معلومات مأخوذة من المجلات ومن الكتب، لأن الأساس فيه هو التجربة الحية، والتي هي تجربة كاتب وممثل وباحث ومنظر، ولقد وجدت أن هذا الموضوع ليس جديدا بالنسبة لهذا الكاتب الباحث، وأن المسرح

الســينمائي ليس نزوة عنده، ولكنه اختيار فكري وعلمي وعملي، بدليل إنه قد اصــدر سنة 2009 بيانا لهذا المسرح الذي أعطاه اسم (السينمسرح) وهذا الفعل يحيلنا على تجربة سابقة لتوفيق الحكيم، والذي حاول المزج بين المسرح والرواية في تجربة جديدة مركبة أعطاها اسم (المسرواية)

إن المسرح. وكما جاء في هذا البيان التاسيسي ـ هو هذا الكل المتكامل الذي يضـم (مكونات عدة، تتشـظى إلى مديات متناثرة تاتلف على خشـبة المسـرح باحثة عن فضـاءه المتالق عن الروح المكتملة المنتظمة مع المفردات المسرحية لتجيب عن تســاؤل في الذهن حين وقوفها موقف المجيب، وتتضــارع مع قوى اخرى حليفتها في التقنيات المســـرحية لخلق مدلول يعبر عن الحالة الانســـانية المطروحة للتداول فإن عجزت عن التاقلم مع الجزئيات التي حولها لا يمكنها التعبير عن أي مكون انســاني نابع من الوجود الكوني)

قد يظهر أن الأصل في هذا الكتاب أنه مجرد محاولة للإجابة عن السؤالين التاليين:

(إلى أي مدى اســـتطاع المخرجون المســـرحيون أن يوظفوا تقنية المونتاج في عروضهم المسرحية؟

وهل استطاعَت هذه التقنية أن تضفي جديداً على العرض المسرحي؟)

ولكن الحقيقة غير هذا تماماً، بل وابعد من هذا أيضاً، لأن الحاضر في هذا الكتاب، ليس هو الناقد الواصـــف للمظاهر والظواهر المســـرحية وحدها، ولكنه المســـرحي المؤســس لتجربة مسـرحية جديدة، شـكلاً ومضـموناً، وإسـماً ومسـمى، تجربة تحمل عنوان (الســـينمســـرح) والتي لها وجود في البيان أولاً، تماما كما إن لها وجودها ومعادلها المادي في الفعل المســرحي الذي يعيشـــه كاتب هذا الكتاب ثانياً، كما هي موجودة ثالثاًـــــ في أسئلته التي يبني عليها مسرحه الجديد، والذي يراه المسرح الذي يمثل عصر الصناعة، ويمثل عصر التقنية، ويمثل عصر حوار الحضارات، وعصر

تزاوج الفنون، وعصـــــر تحـالف التقنيـات، وذلـك (لخلق مـدلول يعبر عن الحـالـة الإنسانية المطروحة للتداول)

وآخر الكلام، إننا أمام كتاب غني بمادته، وغني بموضـــوعه، وغني بمضـــمونه، بالإضـافة إلى أنه جديد في تصوره، وأنه سليم في رؤيته، وإنه معاصر في إهتماماته الفكرية والعلمية، وهو في رحلته العلمية والفنية ـــ كما يعكسها الكتاب بشكل واضح . ينتهي بمجموعة من الخلاصـــات والاســـتناجات المهمة، ويكشـــف عن مجموعة من مراجعه ومصـادره، والتي عمقت تجربته المسرحية، والتي أغنت مشـاهداته المسرحية، والتي أعطت هذا الكتاب معناه الأكاديمي، وذلك إلى جانب معناه الفكري والجمالي العام، الشـــيء الذي جعله يكون شـــهادة شـــاهد يعيش المســـرح، ويفكر في المســـرح، بالإضافة إلى أنه بحث علمي رصين وجاد وجديد.

وقبل ان أقرا مسودة هذا الكتاب، والذي هو كتاب ممتع ومفيد بكل تاكيد، فقد اسعدني الحظ ان اشاهد واحدة من مسرحيات ها الكاتب . المخرج، والتي هي مسرحية (جوف الحوت) والتي مثلت العراق في واحدة من دورات المهرجان الجامعي للمســـرح بمدينة مراكش، واظن ان ذلك كان في ســـنة 2010، ولقد كانت هذه المســـرحية من تأليف ناهض الرمضـــاني وتمثيل د. محمد اســـماعيل الطائي، اما الإخراج فقد كان للمخرج عباس عبد الغني.

وارى اليوم، ومن خلال هذا الكتاب، أنني أمام حلقة من مشروع ابداعي وفكري وتقني كلي ومتكامل، مشـــــروع يلتقي فيه النظري بالعملي، ويتقاطع فيه الوظيفي بالجمالي، ويتحاور فيه الفني مع الفكري، وهذا ما يجعلني أشـد على يد صـــاحب هذا المشـروع بحرارة، وإنني بالمناسبة أُحيي فيه روح المخاطرة العلمية والفنية، لأنه لا تجريب خارج هذه الروح التي لا يمكن ان توجد إلا عند الشـــباب، شـــباب الفكر والروح قبل شـــباب الجسد طبعا.

ان هذا الكتاب، في معناه الحقيقي، هو مدخل أســاســي لكتابة مســرحية اخرى جديدة ومتجددة، كتابة تتعدى الفصــل التعسـفي بين الأجناس الأدبية والفنية، لتتمثل المسـرح في حقيقته الاحتفالية والعيدية الشــاملة والكلية، أي باعتباره ملتقى للاجســاد والأرواح، وباعتباره برلمانا لتحقيق الديمقراطية الأدبية والفنية في المجتمع الإنساني.

ولعل أهم ما يميز هذه الكتابة النقدية الجديدة، هو أن من يقف بداخلها، أو من يقف خلفها، هم الممارســون المســرحيون وليس غيرهم، الشـــيء الذي يمكن أن يقطع مع بعض الانشـائيات التي قد تنسـب للنقد المسـرحي خطأً، والتي قد تضـيف المعلومات وحدها، ولكنها لا تضيف العلم الحق.

هذا كتاب جدير بأن يَقرأَهُ الفاعل المســرحي، وأن يَقرأَه الناقد المســرحي أيضــا، وأن يكون جزء من ديوان المسـرحيين الباحثين عن الجديد المفيد، سـواء في عالم المسـرح المسرحي، أو في عالم المسرح المتفاعل مع فنون وعلوم العصر.

الدار البيضاء . المغرب ـ في 12 . 10 . 2012

المقدمة

خرجت وظيفة المخرج المســـرحي من تحت عباءة ممول الفرقة المســـرحية، والمؤلف في المسـرح الإغريقي، حيث أُنيطت بهما مهمة العملية الإخراجية بكل مميزاتها التي تجعلها تتحكم في الصورة الابداعية.

عُدَّ (الدوق ساكس مأيننغن) من وجهة نظر الباحثين أول من ارتدى صفة المخرج في المســـرح العالمي، وتتبع فلســفته في العرض المســرحي من حركة الممثل داخل الصورة المسرحية.

تطورت العملية الإخراجية بمجيء (ستانسلافسكي) عبر البحث عن الجديد والدقة التاريخية في مجريات الأحداث، كما أســـهم (أروين بســـكاتور) و (برتولد برخت) بعروضهما التي استخدما فيها التقنيات السينمائية كإسقاط الشرائح والمشاهد الســـينمائية في تحقيق نظرية المســـرح الســـياســـي والملحمي (التغريب)، والتي اســـتخدماها من أجل قطع الأيهام لدى المتلقي " ففي أوقات مناســبة تعرض شــرائح على شاشة تحمل رسالة في تاكيد معنى المشهد " [1] وبمجيء الأساليب الحديثة التي تميز بها العرض المســـرحي والتغييرات التي طرأت على أماكن العرض والفضـــاء المسرحي المفتوح ظهر مسرح (بيتربروك)، وبوصف المونتاج تقنية سينمائية (قطع ولصـــق) فقد اعتمدها (بروك) في الاختزال على مســـتوى الفعل " فالفعل لديه مجموعة من الحركات والإشـــارات يتم توظيفها وفقا لضـــرورات التعبير" [2]. وظهرت محاولات للخروج بالعرض خارج العلبة وخارج قاعات العرض المســـرحي، إذ كانت عروض (بيتر شـــومان) تقدم في الشـــوارع وتأخذ شـــكلاً يلائم بيئة العرض ومكانه المفتوح، ومع دخول التقنيات الحديثة في عملية الإخراج ومنها الســـينما فقد رآى المؤلف أن مشكلة بحثه تكمن في الإجابة عن السؤال الاتي:-

إلى أي مدى استطاعَ المخرجون المسرحيون أن يوظفوا تقنية المونتاج في عروضـهم المسرحية ؟ وهل استطاعَت هذه التقنية أن تضفي جديداً على العرض المسرحي ؟

وتكمن أهمية الموضوع باعطاء المونتاج السينمائي مكانه على المسرح لإضفاء الجديد ولخدمة المعالجة الإخراجية المسرحية التي رنا اليها المخرج ولاختصار الزمن في بعض المشاهد المنبثقة من رؤيته والتي كان من المتعذر تقديمها على الخشبة من قبل المخرج لسببين :

1. ضيق المسافة بين الستارتين.
2. أهمية الوقت وضيقه في عملية اعداد دخول وخروج المجاميع الكبيرة.

كما تظهر أهمية الكتاب في كونه يفيد الدارسين في معاهد وكليات الفنون الجميلة والعاملين في مجال المسرح والسينما.

ويأتي هدف الكتاب ليكشف عن وظيفة المونتاج السينمائي في العرض المسرحي. ويتحدد الكتاب بالمخرجين الذين استخدموا المونتاج السينمائي بوصفها تقنية في الإخراج المسرحي، ويمتد البحث زمنيا ليشمل السنوات من 1970– 2008 أما حدوده المكانية فتمتد في طروحات المسرح العالمي.

تكون الكتاب من بابين تضمن الباب الأول فصلين : –

الفصل الأول : –

1 – 1 تقنية الإخراج السينمائي : استعرض من خلالها الكتاب مميزات الإخراج السـينمائي، متناولاً بعض المخرجين الذين اسـهموا في تطور المونتاج مثل (كريفث) و(بودفيكن) و(آيزنتشـتاين) ونظام اللقطة وأنواعها وعلاقتها بالإخراج المسـرحي من خلال عملية التأكيد على الشخصية وتناول بعض المخرجين المسرحيين الذين وظفوا التقنيات السـينمائية في بعض عروضـهم المسـرحية أمثال (مايرهولد) و(برخت) و(بسـكاتور) والطريقة المونتاجية في تقديم تلك العروض وتاثير المونتاج في الأفعال داخل النص ومن ثم العرض فما تتحدث به الشخصية يمكن أن يخلق تأثيراً في ذهن المتلقي تتجسد تفاصيله من خلال الحوار.

2 – 1 تقنية المونتاج الســينمائي في العرض المســرحي : وتناول فيه تعريف المونتاج وعلاقته بالمســـرح من خلال بداية ظهوره ومراحل تطوره وانواعه والســـبب الذي دعا أنظار المخرجين المسـرحيين إلى توظيفه وكيف أسـهم المونتاج في عملية تكثيف الحدث واختزاله، في السينما وانتقاله إلى المسرح من خلال توظيفه على أيدي (برخت) الذي اســـتفاد منه في نظريته عن (التغريب)، إن العناوين التي تظهر على الشاشة السينمائية تغني عن معركة حدثت. واستخدام الرواة والموسيقى في غير مكانها كما كانت تؤكد المعنى من خلال فرض العلاقات بين المشـــهد المقدم والموسيقى التي لا علاقة لها بموضـوع المشـهد وثيمته، وتَمثُل المونتاج المتوازي من خلال العرض المسرحي بعرض حدثين يجريان في الوقت نفسه على المسرح.

الفصل الثاني : تقنيات الصورة المسرحية :

1 – 2 تقنية (السينوغرافيا)–(مشهدية الصور)– في العرض المسرحي.

استعرض الفصل استعراضا تاريخياً التطور السينوغرافي من الإغريق إلى الآن ودخول (الســـينوغرافيا) إلى المســـرح من خلال عناصـــرها المتعددة عند الإغريق والرومان والقرون الوسطى وعصر النهضة والقرن السابع عشر والثامن عشر والتاسع عشر متناولا عناصر (السينوغرافيا) من ممثل وديكور وإضاءة وأزياء وماكياج وعملية التوظيف لهذه العناصر في العرض المسرحي.

احتوى **الباب الثاني** على ثلاثة فصول

الفصل الأول :المونتاج السينمائي في مسرحية (هبوط الملائكة).

الفصل الثاني : المادة الفيلمية في مسرحية (المتنبي).

الفصل الثالث : توظيف الفلم السينمائي في مسرحية (ليلة دفن الممثلة جيم).

اما الخاتمة فقد اشتملت على :

النتائج والاستنتاجات

المؤلف

الباب الأول

الفصل الأول

1: تقنيات الصورة السينمائية :

1-1 تقنية الإخراج السينمائي :

يعتلج الإخراج السينمائي على معالجات متعددة تميزه عن الإخراج المسرحي، تتمثل هذه المعالجات المكونة للعمل السينمائي في عدد الصور المكونة للعمل الفني " إذ لا يعتمد المخرج السينمائي على مناظر حية تدور في مكان وزمان حقيقيين، وإنما يعتمد في عمله على قطع (السلولويد–الشرائح–) التي سجلت هذه الحركات.. وتخضع قطع (السلولويد–الشرائح–) خضوعا تاماً لإرادة المخرج أثناء عملية تركيب الفلم وبامكانه عند تركيب هذه اللقطات حذف جميع الفترات التي ليست لها صلة بموضوع القصة، وبهذا يركز الحوادث من ناحية الوقت إلى أكبر حد ممكن " [3]، عندها يستطيع المخرج السينمائي أن يتحكم في المشاهد التي يريد عرضها عمَّا لا يريدها.

إن الرؤية الواضحة من الأساسيات التي يجب أن يتمتع بها المخرج السينمائي خلال عملية التصوير " فمهمته نقل القصة إلى الشاشة ولكي يفعل هذا عليه أن يستعين بحركة (الكاميرا) و بالمونتاج، فهو الشخصية الوحيدة التي تستطيع أن تتخيل الصورة الكاملة للفيلم " [4]، أي إنه يستعين بتقنيَّة سينمائية خاصة في نقل الأفكار والصور المتكونة في مخيلته إلى السينما.

ولكن مهمته لا تكتمل بالتقنية وحدها وإنما بامتلاكه مخيلة وقيماً ابداعية تؤهله لان ينظر إلى العمل بعين الناقد الذي يحدد الرؤية، فإحدى أهم وظائف المخرج الوقوف في مكان المتلقي فيجسد في نفسه الجمهور الغائب فيلهم بذلك الممثلين

والتقنيين ليقدموا الانجاز الأوضح والاكثر إقناعاً، فوظيفته الاستشارية تبدأ مسبقاً بأن تكون ابداعية [5].

فمن مَهام المخرج الأُخَر التي تعد الأكثر حيوية هي " التنسيق كما أن مهمته التنظيمية هي جزئية مسألة تقنية ووضعه بصفته مفسر لعمل كاتب النص يوظف كي يضمن أن الممثلين يحترمون دينامية النص – السيناريو – والإيقاعات والسرعة التي يؤدون بها كل مشهد "[6].

هناك عوامل أدت إلى أن تتطور تقنية الإخراج السينمائي وفتحت الباب أمام المخرجين وكتاب السيناريو في أن تتضمن أعمالهم مخيلة تطبق على أرض الواقع، ومن هذه التاثيرات كان تأثير المونتاج الذي أعطى مرونة في قطع المشَاهد لم تكن مسموحة في المسرح.

لقد تقدم (ادوين بورتر E.S.porter)[(*)] خطوة هامة لدى إخراجه فيلم (سرقة القطار الكبيرة) عام (1902) والفيلم مكون من أربع عشرة لقطة ويستغرق إثنتا عشرة دقيقة، إذ وضع يده على عناصر مُهمَّة، فيما يتعلق بتجزئة الحركة والتعامل مع عنصر الزمن، كما قضى إلى حد كبير على الطابع المسرحي المُحدد لعلاقة (الكاميرا) بالمنظر، وتتمحور أحداث الفيلم حول عصابة مسلحة من اللصوص تهاجم قطار البريد للسطو عليه، وتتم مطاردتهم حتى القضاء عليهم، نرى أن كل مشهد من المشاهد الأربعة عشر المكونة للفيلم الكبرى(يجرى تصوير حركته حتى النهاية كما في أفلام (ميليه)، إذ اكتشف (بورتر) أن الصور المتحركة، تسمح بقطع المشهد قبل اكتماله، والانتقال فَجأة إلى مشهد آخر، في مرونة لا يسمح بها المسرح، فعند نهاية المشهد التاسع يتوجه اللصوص نحو البرية، في حين في المشهد العاشر تجري الأحداث داخل مكتب التلغراف، ويجري تصوير المشهد الحادي عشر في حلبة رقص. إن تلك المشاهد المتعاقبة الثلاثة الرئيسة للحركة والانتقال بين اللقطات يتم عن طريق القطع العادي من دون أن يتم الفصل بينهما بلافتة مكتوبة أو بعملية المزج، ويكتفي بأن يترك لمنطق القصة وتسلسلها سَدَّ هذه الثغرة عن طريق الاسترجاع flash back، فالحوادث تسير في خطين متوازيين في الوقت نفسه، فبعد رؤية السُرَّاق الهاربين يتم الانتقال إلى مشهد آخر، إذا لم تكن عملية القطع متسلسلة

في القطع بين اللقطات ولكن كان هناك تغيراً في المكان والزمان، فكل لقطة تمثل مشهد :

....

(*)هو الاب الحقيقي للسـرد في السـينما،قام بتطوير تقنية جديدة للمونتاج (تجمع بين مشـاهد متعددةلتكون قصـة متسلسلة)..المؤلف.

(السـرقة – الهرب – المصـادرة – الاعتقال) واللقطة في حد ذاتها لا تحتوي على حركة من بدايتها حتى نهايتها والمتلقي يدخل أو يخرج في منتصـف اللقطة، وهنا يمكن تفسـير التغير الزمكاني، فليس ضـرورياً إن أردنا فهم غرض القصـة أن نرى اللقطة بكاملها فالدخول في منتصـف اللقطة يوحي أن الزمن قد مَرَّ والخروج من اللقطة قبل اكتمال الحركة ومشـاهدة لقطة جديدة تماما يوحي بأن هناك تغيراً في المكان [7].

وبهذا كان من الممكن تبرير لجوء المخرجين المسـرحيين إلى تبني التقنيات السـينمائية في بعض العروض هو بحثهم الحثيث عن التفاصـيل الدقيقة التي تخلق صورة حية مقنعة أكثر من بقاء المشهد أمام منظر خلفي، إذ " يُدخل (بيتربروك) في المسـرح بعضـاً من الأعراف السـينمائية فيفرق بين فترات الزمن بلحظات من التعتيم وتتلاشى المشاهد الواحد في الآخر كما في السينما " [8].

ويمكن أن تكون هـذه الأعراف، تقنيـة اسـتقـاهـا (بروك) من الظهور والاختفاء (Fadeout – Fadein).

لقد قسـم (كريفيت)(*) الحركة كلها إلى عناصـر متعددة ثم أعاد بناء المشـهد فقد تمكن المخرج من خلق إحساس بالعمق في الرؤية، فالتفاصيل المتعددة تؤدي إلى خلق صـورة حية مقنعة للموقف أكثر من اللقطة الواحدة التي تدور أمام منظر خلفي لا يتغير) [9].

فقد اسـتطاعَ (كريفت) باعتماده المونتاج واسـتخدامه اللقطة الكبيرة ضـمن المشهد أن يحقق الوقع الدرامي [10]. كما تمكن (كريفيث) من توليد تأثير انفعال وتوتر من خلال المشهد.

ولخلق تأثير عاطفي لجأ كريفت إلى " التعرض للإيقاع الفيلمي بإحســــاس مباشر عن طريق استخدام اللقطة الكبيرة لإحداث هذا التأثير العاطفي"[11].

(*)D.W.Griffith ممثل ومخرج امريكي انتج فلما ســماه ميلاد امة(Birth of nation)اســتغرق ثلاث ســاعات وكان للفيلم وقعا كبيرا في اميركا إلى درجة ان قال عنه الرئيس الامريكي ويلسون انه:يشبه كتابة التاريخ بالضوء.المؤلف.

كما يعد شــكســبير كالمخرج الســينمائي إذ أنه " يســتعمل اللقطات المكبرة – Close Up – بكثرة فالمنولوجات تتلى (موجهة إلى الكاميرا)، أي على المنصــة الأمامية من المسرح، للجمهور مباشرة، فالمنولوج الشكسبيري لقطة مكبَّرة " [12].

يعمل المخرج السينمائي على تمييز اللقطة من خلال منظومات اشتغالها من حركة وحجم وزأوية، فهناك لقطة عامة ومتوســطة وقريبة. فاللقطة العامة هي اللقطة التي تبين لنا الكتلة المراد اظهارها بعرضــها كاملة وســط الجو، إذ تُظهر لنا الصــورة تفصــيلات الحركة المتصــلة كلها بهذه الكتلة المصــورة مع محتوياتها وكل ما حولها[13].

وفي المســرح يحدث ذلك أو شــبيهه، من خلال اســتخدام المخرج المســرحي الإضاءة الفيضية، لا سيما في المسرح الملحمي، فتظهر الشخصية بكل معالمها، إن اســتخدام اللقطة الكبيرة تفيد في عملية توضــيح المكان العام لاحداث الفيلم وغالباً ما تستخدم لهذا الغرض في بداية أفلام رعاة البقر أو بداية فيلم عن مدينة معينة إذ تقوم اللقطة باســتعراض ناطحات الســحاب، لان اللقطة هنا تاســيســية وقد تســتخدم لالقاء نظرة عن مساحة احداث الفيلم، وحين يكون من الضروري عزل إنسان عن بيئته، أي عرض موقف فلســفي بصــورة مرئية، وفي اللقطة المتوســطة تســتبعد البيئة المحيطة بالجســم فيصــبح الأخير محور الانتباه مما يمكننا مشــاهدة الجســم بأكمله أو كل ما يعلو الركبة، وفائدتها تطوير العلاقات بين الافراد.

مع أن الغاية من اللقطة المتوسطة هي حصر الانتباه وتركيزه على الجسم، فإن المخرج المســرحي بإمكانه التأكيد على شــخصــية بعينها من خلال" اســتخدام

وضـعية الجسـم Body position والمسـتوى Level والمنطقة أو الفضـاءات أو المساحات Space والتكرار أو التقوية والتناقض Contrast والتركيز Focus " [14].

وفي اللقطة السـينمائية القريبة يتم نقل " المتلقين لتقريهم من الشـخص أو الشـيء المطلوب التركيز عليه مع اسـتبعاد البيئة المحيطة به خارج حدود الصـورة، ويمكن اسـتخدام هذا العزل المرئي من أجل التأكيد وذلك بالتصـعيد الدرامي إلى قمة مناسبة أو من أجل الكشف عن الشخصية ونياتها ومواقفها، لتوضيح الجانب الدرامي " [15].

ويستطيع المخرج المسرحي التأكيد على شـخصية بعينها عن طريق المستوى ومواضـع الممثلين بعضـهم بالنسـبة إلى بعض فالممثل الواقف، أكثر تأكيداً من الجالس، كما يمكنه اسـتخدام التناقض (Contrast) لتعديل أو لعكس وسـيلة من وسـائل التأكيد فمثلاً إذا اصـطف جمع من الممثلين في المنصـة ووجوههم إلى المتلقين، فيما عدا واحد يدير ظهره لهم، كان الأخير هو المُؤَكد، وكذلك فإن الفضـاء المسـرحي يؤدي دوراً بالغاً للحصـول على التأكيد، إذ يمكن التأكيد على الممثل من خلال فصله بمسافة قصيرة عن باقي الممثلين[16] (ينظر : الصورة رقم 1)



الصورة رقم 1

إن أداة المخرج السينمائي التقنية بالتحكم في عملية التأكيد على شـخصية في المشـهد تتم عن طريق(الكاميرا) في حين أنها لدى زميله المخرج المسـرحي تتم من خلال الممثل أولاً والخشـبة ثانياً، إذ تتركز الاختلافات التقنية بين الإخراج المسـرحي

والإخراج السينمائي تقنيات الممثل، وتتعلق بفن الأداء، وليس إلى الفن السينمائي أو المسـرحي وهذا يصـح على مهندس الديكور وخبير الماكياج والمصـور وهؤلاء حاضـرون عند الاثنين لكن المونتير وضـابط الصـورة ليس حاضـراً لدى المخرج المسرحي فالفرق بين السينما والمسرح مفاده بروز حقيقية جمالية في السينما كونها تحوي ضـابط الصـورة ومركب الفيلم وعلى النتائج التي تلي ما يقومون به، فالحركة على المسـرح متعلقة بوضـعية الممثل، أما في السـينما فإن الحركة متعلقة بمنظور المتلقي في المسرح هي نفسها طوال العرض، أما في السينما فإن الإطار (الصورة) لا يكون ثابتاً بل متحركاً، من ثم تتغير زاوية النظر البصري والسمعي[17].

حيث أن رغبة المخرج السـينمائي في التركيز على حالة مشـهدية تقوده إلى الاستعانة بالوسيط الشرعي بينه وبين الممثل وهي الكاميرا وحركتها. فحركة عدسة الكاميرا تسمى حركات الانقضـاض والارتداد (Zoom in – zoom out)، ويمكن تحديد حركة الارتداد بتوليد الانطباع لدى المتلقي بتحريك الشـيء قريباً أو بعيداً عنه والتضخيم المفاجئ وكشف الحالات المفاجئة وتصغير الاشياء وتسطيح الفضاء [18].

حدث تحول كبير في عالم السـينما،إذ تزايد عدد الناس الذين فضـلوا الجلوس ببيوتهم لمشـاهدة الترفيه الحر على الذهاب إلى السـينما لمشـاهدة فيلم بعينه، كما أصبح التلفزيون /الرائي/أكثر جاذبية للمشـاهد من السينما لذلك لجأ صُـناعُ السينما إلى تنويع الأفلام السينمائية واستقطاب الشباب من خلال أفلام قامَ ببطولتها (الفسي بريسـلي) و(البتلز) فقد مزجت بين الغناء والمرح، والحب والانطلاق وهكذا تنوعت أفلام للاطفال، وللأسرة وللمغامرة والفضاء.

أما في المسـرح فعلاقة المخرج المباشـرة بالممثل تتيح له القيام بعملية التركيز من خلال وضـع جسمه " فالشخص الذي يتخذ موضـع (أمام كامل) هو الذي يستلم التركيز، وكذلك الحال عن طريق السـطح، فلو كانت كل العوامل الاخرى متسـاوية فإن السطح الموجود أسفل المسرح هو الاقوى " [19].

يعتمد المخرج السـينمائي على منظومة من العناصـر والتي تكون أدواته ومن خلال هذه الأدوات – الصـورة وحركة (الكاميرا) – يسـتطيع أن يُبَيِّن الجزيئات، فقد اعتمد (سدني بولاك) بشكل رئيس على ثلاثة عناصر أولها تكوين الصورة، وثانيهما حركة الانقضـاض، لا سـيما على منظر كبير وثالثها المنظر الكبير الذي يبرز

الجزيئات، أما في فلم (دونكي شـوت) الذي أخرجه السـوفيتي (كَريكَوري كَوتنسـيف) فإن ماكنة التركيز في يد المخرج هنا، نظام اللقطة، إذ لم يسـتخدم المخرج المناظر الكبيرة مطلقا، بل متابعته لـــ (دونكي شوت) متواصلة بالمناظر العامة و المتوسطة مركزاً على المنظر المتوســط، فطبيعـة المنظر الكبير يـدل على التعـاطف مع الشـخصـية، وطبيعة المنظر المتوسـط أن يضـع مسـافة ذهنية بين المتلقين الشـيء المصور في المنظر، فــ (بيتروبروك) ألفَّ إخراجه لــ (تأيتوس اندرونيكوس)[*] من لقطات وسـياقات لا من مشـاهد ووزع التوتر بالتسـاوي، حاذفاً بعض النص ومطوراً الفعل.

فالكاميرا السـينمائية تُصـبح الوسـيط بين الممثل والمخرج السـينمائي كما أنها تترك المجال واسـعاً أمام الممثل لإبداء عاطفته، فقد يمثل مشـهدا يتضـمن موقف، محزنا، وبعده بمدة يمثل الموقف السـعيد فأحسـن الممثلين في العمل السـينمائي هم أولئك الذين مثلوا وقتا طويلاً على المسـرح وبالأسـاليب المسـرحية، فقد حصـلوا على تجارب كثيرة في طرائق العرض ووصـل التدفق العاطفي عندهم إلى الدرجة الطبيعية المتالقَّة وهم يســتطيعون عند تمثيلهم أن يســتدعوا تلك المواقف العاطفية بالذاكرة ويؤدوها مباشــرة بأناة آنية، والمخرج المســرحي تقع على عاتقه عملية تدريب الممثل على الإلقاء لأن ظهوره على الخشــبة وأمام المتلقي ظهور مباشــر، وبهذا فإن على المخرج تدريب الممثل على الكلام والصوت وحركة الجسم وعليه معرفة اسرار الكتابة المسـرحية بقدر معرفته لأسـرار توجيه الممثل على الإلقاء وعلى التعبيرين الصـوتي والجسـدي؛ فجوانب التركيز على الممثل تختلف من السـينما والمسـرح، في المسـرح عندما يركز المخرج على شخصية معينة فإنه يضع هذه الشخصية في الوسط ويركز عليها ببقعة إضـاءة مركزة (Spotlight) وهو الاصطلاح العام لمصباح واحد يُرسل أشعته في منطقة محدودة [20].

أما في الســينما فإن نظام اللقطة هو الذي يؤدي الدور في عملية التركيز، فوضـع وجه الممثل في طرف الصـورة يجعلنا نشعر بارتياح وجمالية في التشكيل أكثر من وضـع الوجه في وسـط الصـورة كما لو أردنا رؤية تعابير أيدي الممثل فإن عملية التركيز تتوجب إن تؤدي الكاميرا دورها من خلال اللقطة المتوسطة لرؤية ذلك[21].

(*)ماســاة الفها (شــكســبير) حوالي (1592 – 1293)، للاســتزادة ينظر، تيلر، جون رســل، الموســوعة المسرحية، ج2، ص558.

فـــ (الكاميرا)(*) أو (المُصَوِرَة) تنقل التغيرات الصغيرة في تعبير الوجه الذي يقول كل شـــيء كما تقترب (الكاميرا) في اللقطة المتوســـطة أكثر مما هي عليه في اللقطة العامة، حيث تظهر هذه اللقطة المسـاحة الممتدة من رأس الإنسـان إلى ركبته وتفســر عملية لجوء المخرج إلى هذه اللقطة لإعطاء المتلقي الملامح الأولية لملابس الشـخصـية و(اكسـسـواراتها) كما أنها تؤكد أن الشـخصـية المصـورة بلقطة متوسـطة تعطي سيطرة اكثر مما في اللقطة العامة.

بالتقدم التقني الحاصـل تقدمت فنون الإضـاءة المسـرحية وحلت الكهرباء بدل الغاز في عام 1880، فالإضـــاءة العامةFlood light والإضـــاءة المركزة Spot light "، فوظيفة النوع الأول، الإضـاءة الشـاملة العامة ولهذا تسـتخدم دائما عدسـات خاصـة لنشـر الضـوء على مسـاحة واسـعة وهي العدسـات التي تنسـب إلى (فريزنل) فتســـمى Fresenal lens "، فبتقنية الإضـــاءة العامة والمركزة اســـتطاعَ المخرج المسرحي أن يتحكم في عرض المَشاهد المنفردة والمجتمعة بعضـها مع بعض في أن واحد على الخشبة.

1 – 1 – 1 اللقطة القريبة :

تبين اللقطة القريبة في الســينما جزءا من الشـــخصـــية ومكنوناتها من خلال التركيز على جزء من الجسـد فهي ترينا " جزءا من الإنسـان أو الموجودات " [22]. كما تعمل على تنعيم اللقطة أو المشـهد بوصـفها دلالة درامية، وتركز على الحدث ضـوئياً مع ملء مساحة الصورة بضوء أقل واستخدام الإضاءة يحتاج إلى الإبداع والتجديد.

(*)من وظائف المُصـــــورة)(الكاميرا)تحديد طبيعة المعرفة أو المعلومات التي يمكن ان يعرفها المتلقي أو المخرج وتقييدها إذ يتناول الفيلم ببراعة المكان بابعاده الثلاثة، وشا،ه شان التمثيل الأيحائي(البانتومأيم).

ويرينا (أدريان لاين Adryan Lyne)(*) في فلمه (Lolita)(**) لقطات قريبة كثيرة، منها على سبيل المثال، لقطة قريبة لفم الممثلة (دومينك سواين) وهي تمضـــغ العلكة، دليلاً على الطفولة التي تمتزج فيها البراءة، وتعطي البراءة معنى من دون كلمات، وفي المســرح فإن الإضـــاءة المركزة تؤدي دورها، إذ تســتخدم لتحقيق مؤثرات خاصة، فيمكن تصغير هذه الإضاءة لتصبح اكثر تركيزا من خلال عدسات صلبة، إذ يمكن تصغير دائرة الضوء إلى بؤرة صغيرة محددة عن طريق فتحة مرنة تضيق وتتسع، تزود بها العدسة ومن هنا نشا المصطلح الفني (Pinspot) –(اللقطة القريبة)–، ويستخدم في وصف دائرة الضوء على وجه الممثل، فقد استخدم المخرج (ريتشارد بيلبوا) اسلوب البؤرة الصغيرة حين اخرج مسرحية (كامبيلوت)، فبعد مشهد حافل بالأضواء مصطخب بالألوان أظلِم المسرح تماماً وجعل الملك (أرثر) يلقي منولوج الوداع في بؤرة ضوء مركزة على وجهه.

1 – 1 – 2 ضبط البعد البؤري :

يرغب المخرج الســينمائي جلب اهتمام المتلقين من جزء داخل اطار الصــورة إلى جزء اخر منها " ويمكنه أن ينفذ هذا بتغيير نقطة التركيز البؤري داخل الصــورة، وغالبا ما يكون الدافع هو جزء من البناء الدرامي للفيلم دون ان يلفت نظر المتلقين إلى تاثيره اللطيف " 23

إن التلاعب بانتباه الجمهور يتم في المسرح والسينما والتلفاز من خلال المزج بين الصورة والحركة والصوت والإضاءة، والحركة تعد من أهم هذه المكونات، وهناك أنواع متعددة من الحركة المصــاحبة للصــورة والمهيمنة عليها في الفنون بعامة، وفي المســـرح بخاصـــة منها: الحركة الضـــمنية، والحركة الآنية أو المتزامنة، والحركة السريعة، والحركة البطيئة، والحركة الأيقاعية والمفاجئة والحركة الانتقالية.

---

[*](1940 –) مخرج امرذيكي لديه اتجاه خاص في الإخراج من افلامه (لوليتا) و (اتفاق قذر).

[**]فيلم من إخراج ادريان لأين عن الرواية الشهيرة لـ(فلاديمير نو بوكوف) قام ببطولة الفيلم **(Jermy irons)** و **(Millanee Griffith)** و(**Domeniqe Swain**).

وفي المسـرح يمكن للمخرج المسـرحي جلب اهتمام المتلقين بعزل الشـخصـية ببقعة إضاءة مركزة عليها، (ينظر: الصورة رقم 2).



الصورة رقم 2

أو إن كانت الإضــاءة فيضــية(ســاطعة) وهناك مجاميع من الشــخصــيات تعتلي الخشــبة، فإنه يقوم بالتركيز على شــخصــيتين تتحدثان هناك وذلك يجعلهما يقومان بفعل معين كان تخاطب إحداهما الجمهور بصــوت عال ويوحي بأن الشــخصــيات الباقية لا تسـمعه، وقد يحتاج المخرج هنا للتاكيد بأن يُكَّون صـورة منصـته بحيث لا يكون أي فرد فيها مفرط التأكيد بل يصـــبح عدد كبير منهم متســـاويين في التأكيد وعندما يلزم التأكيد من شـــخص إلى آخر فيمكن ذلك بمجرد حركة أو انتقالة في وضع الجسم أو التركيز بواسطة الخط البؤري للممثلين الموجودين في المنظر.

وبهذا فإن الممثل يؤدي عملية التأكيد بإشراف المخرج وتكون هذه مباشرة مع الممثل المســرحي في حين انها تحتاج إلى وســيط – الكاميرا – في الســينما لهذا السبب يلجا بعض المخرجين السينمائيون الذين يجدون صعوبة في توضيح نقطة ما للممثل إلى دعوته لالقاء نظرة من خلال عدسة الة التصوير.

وبهذا تكون عملية نقل المعاني من قبل الممثل المسـرحي إلى المتلقي مباشـرة لكنها غير مباشرة مع المتلقي عند الممثل السينمائي – إذ تدخل (الكاميرا) وسيطا تتم

حتى من دون إلقاء الكلمات، وذلك بترك المتلقي يستخلص النتائج " فكثير من المشاهد في المسرح والسينما والتلفزيون تنجح تماماً من دون كلمات ويمكن أن يترك المتلقون من دون خوف ليستخلصوا النتائج الصحيحة فهم يقومون بالربط اللازم لإستمرار السرد بانفسهم، ويستطيعون أن يروا بانفسهم تكون الفكرة وتعقد الحبكة وإثارة الإغراء وإحباط الأمل من غير مساعدة الحوار "[24].

ففي (ريتشارد الثالث)(*) يستهل (لونس أوليفيه)(**)" الفلم بمشهد التتويج الفخم، يدخل الوصيفون حاملين تيجان أخوة الملك على وسائد قرمزية، تيجان هؤلاء، الذين سيلقون مصرعهم وهذه طريقة نمطية في السرد السينمائي، ولكنها قائمة في منطوى النص الشكبيري بالذات، وللمرء ان يتصور هذا المشهد على المنصة الأمامية للمسرح، يمر الوصيفون وتهوي التيجان، إنها طريقة سينمائية آن للمسرح أن يتبناها ".

1 – 1 – 3 (ماير هولد)(***) :

ظهرت بوادر تاثر (ميارهولد) بالمونتاج في أعماله المسرحية عن أسلوبه المرتكز على التقطيع المونتاجي والأيماءة والحركة الجسدية ذات الميزة الاجتماعية.

وانطلق (مايرهولد) في إخراج عروضه المسرحية سينمائياً، من "استعمال كل امكانيات الإيماء المسرحي، وقَسّم المسرحيات – المكتوبة على شكل فصول – إلى لوحات متعددة تجري في ديكورات متحركة " [25]

(*)إحدى مسرحيات شكسبير التاريخية الفها حوالي عام 1595–1596 الموسوعة المسرحية، ص48.

(**)(1907–1980) ممثل ومخرج انكليزي مثل دور هاملت و (هنري الخامس) و(مكبث) و(سيرتوبي) في الليلة الثانية عشر ومثل دور(عطيل). ينظر : تيلر، جون رسل، الموسوعة المسرحية، ج2، ص418.

(***) (1874–1940) ممثل مخرج روسي ذو اهتمامات تجريبية، خلال العشرينات كان له مسرحه الخاص حيث ابتكر البيوميكانيك وهي نوع من التدريب المسرحي، كانت اعظم عروضه في الإخراج مسرحيتان لمأيا كوفسكي (بقة الفراش) و (الحمام العمومي)، وفي الثلاثينات ومع اعتماد الواقعية الاشتراكية اسلوبا رسميا للمسرح السوفيتي قلت شعبيته واغلق مسرحه عام 1938، للاستزادة ينظر : تيلر، جون رسل، الموسوعة المسرحية، مصدر سابق، ص376.

فأسلوبه القائم على المونتاج من خلال توظيفه للإيماءة عند الممثل، وكما انَّ المونتاج يعتمد على التلاحق الصوري لإيجاد فكرة معينة فإن (ميرهولد) استخدم البقع الضوئية المتقابلة في الفضاء المسرحي المظلم عارضاً سلسلة متراكبة من المشاهد والاحداث القصيرة، ففي إخراجه لمسرحية(The spring wakeup) عام (1907)، أتاح (ميرهولد) للخشبة تقديم ثمانية عشر حدثاً، وقَسَّم الأفعال إلى أجزاء صغيرة، فكانت حزم الضوء تسقط وتنير أريكة أو كرسياً أو سريراً كينونة في بداية حوار جديد ثم تعود إلى بقعة أخرى، إذ استعار مسرح (ميرهولد) تقنية الشرائح من السينما والتي اعتمدت الفانوس السحري، وكان استخدامها لأول مرة عام (1923) لمسرحية عنوانها (The night) إذ تسقط الشرائح من فوق المنصة لتعلن عن بدء كل لوحة من لوحات المسرحية، أو تشير إلى الموضوع الاساسي فيها [26].

إن منهج (مايرهولد)يطلب من الممثل أن يركض هارباً كي يشعر بالخوف في حين أن منهج (ستانسلافسكي) يطلب من الممثل أن يشعر بالخوف كي يركض هارباً، والحقيقة أن المنهج الصحيح هو التكامل بين الخارج والداخل.

أدخل (مايرهولد) الآليات المتحركة والسينما على العرض المسرحي. كما أن كل تلك الأضداد من آليات وشرائح سينمائية و(ديكورات) غير مرسومة جعل العرض حيناً يضحك، وتارة يصعق، وحيناً آخر يحول العرض إلى حفلة خطابية محرضاً ساخراً، وطوراً يستخدم مواد مختلفة من الحياة السياسية اليومية، ويطبق أساليب الجمباز والحيل البهلوانية والعاب السيرك–الخفة والرشاقة والخداع–، فقد حرص على الاقتصاد في الحركة. بما أن المونتاج هو تركيب صورة على صورة لا تزيد أو تنقص فإن أداة (مايرهولد) كانت الممثل، فهو يبحث عن الحركة الرشيقة التي يعدها ضرورة من ضرورات الأداء، مقتصراً في وسائل التعبير إلى الحد الذي يضمن له دقة الحركة وقدرتها على تنفيذ المهمات التمثيلية الملقاة على عاتقها، ولقد استخدم

الممثل وأدائه وسـيلة للقطع الدرامي في العرض المسـرحي بإدخاله نظام المسـجلات والتوقيت[27].

إن معظم تراث وإبداع (مايرهولد) قد تم إظهاره و إخفاؤه لدى(آيزنشـتاين) لمدة طويلة انطلاقاً من حرصـه وإعجابه بـ (مايرهولد) و لاسـيما منهج (البايوميكانيك) الذي أفاد منه في فيلمه (إيفان الرهيب) وكذلك وظفه في فكرة المونتاج السينمائي.

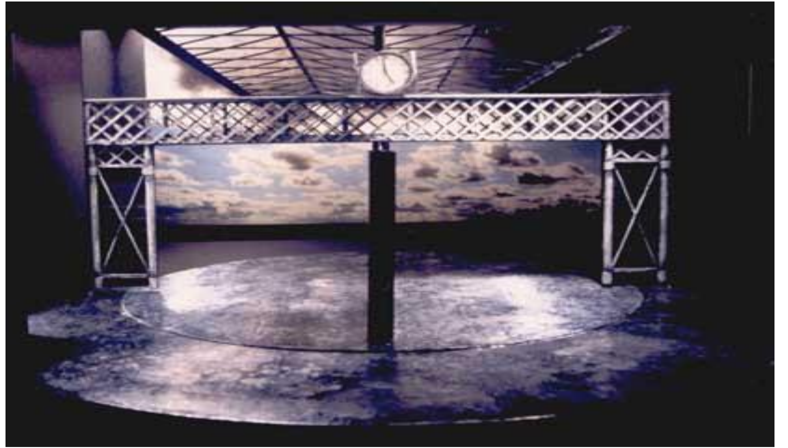
1 – 1 – 4 (برتولدبرخت)(*) و (بسكاتور)(**):

يتكون العرض المسـرحي من مجموع من العناصـر التي تندمج مع بعضـها لتُكون فنا دراميا ويتدفق " من خلال علاقات درامية خاصـة ما بين العناصـر والتفصـيلات التي لو أُخذت بشـكل منعزل عن بعضـها الآخر سـتبدو غير درامية وكأنها لا تحمل خصـوصـيات مشـتركة، كالمونتاج الذي لا يقتصـر على تكوين الكلمات والصـور والعلاقات بينها فقط، بل يتضـمن، وبالدرجة الأولى، توليف (مونتاج) الإيقاعات التي لا تقتصر على تقديم وعرض الحركة " [28].

(*) **(1898–1956)** كاتب مسرحي وشاعر ومخرج الماني، من مسرحياته التعبيرية مسرحية (بعل) عام (1918)، كانت المسرحية الأولى التي اعرب فيها عن ميوله السياسية هي مسرحية (االوبرا القروش الثلاثة) (1928)، الف روائع عدة منها (جاليوجاليلي) و (الام شجاعة) و (المراة الطيبة من سيتوزوان) ينظر: تيلر، جون رسل، الموسوعة المسرحية، ج1، ص82.

(**)(1893–1966) مخرج الماني اخرج لبرخت مسرحية (الجندي الطيب شفأيك) عام (1927) استخدم وسائل المسرح الميكانيكية لأيصال النقاط التي رغب ان يوصلها اخرج مسرحية (الذباب) لـ (سارتر) و(ماساة امريكية) و افتتح عام (1863) (مسرح الشعب الحر) في برلين الغربية، ينظر : تيلر، جون رسل، الموسوعة المسرحية، ج2، ص441.

دفعت الطريقة المونتاجية التي تميزت بها عروض (برخت) إلى الشـــهرة، ولاسيما في عرضه لمسرحية (أوبرا القروش الثلاثة)؛ فقد تميز هذا العرض بثلاثة جدران سينمائية وبقع ضوئية، مما أكسب العرض صبغة الفن السينمائي، الذي تميز بالحركة السريعة، والمشاهد المتغيرة السريعة.. فاستخدام الجسور بشكل أشبه بالبناء ووضع الديكور الواقعي بكثافة جعل من الأسلوب أسلوباً مونتاجياً، (ينظر : الصورة رقم3)



الصورة رقم 3

كما احتفظ برخت في مسرحية (الأم شجاعة) بالوسائل المختبرة ومن ضمن هذه الوسائل التي حافظ عليها تلك الوسائل المنتمية إلى المونتاج في عشرينيَّات القرن العشرين المتمثل بالقناع الكروتسكي والأزياء التي تميزت بعكس الشخصية القوية والنص المحتوي على أسس مقطعة ومكثفة للمَشاهد، فضلاً عن العنصر التلغرافي في المشهد [29].

استخدم (برخت) في مسرحيته (الأم) " شاشة كبيرة في المؤخرة تنعكس عليها نصوص ومستندات مصورة، طوال عرض المشهد الواحد، والمنظر يشير إلى الحركة الديناميكية للأفكار التي تدور خلالها الاحداث الجارية، وذلك عن طريق الصور والنصوص المعكوسة على الشاشة ".(ينظر : الصورة رقم 4).

الصورة رقم 4



كما جاء استخدام (برخت) للشاشة السينمائية لعرض نظريته في المسرح الملحمي. يرى (مدكور ثابت) أن البرختية: هي النظرية الأكثر تبلوراً وتأثراً في الدراما المسرحية والسينمائية إذ تقترح نظرية (برخت) استخدام وسائل كسر الإيهام للعمل من أجل أيقاظ المتلقي، فالكاميرا المختبئة تؤدي دوراً في كســـر الأيهام، ففي برامج الكاميرا الخفية، يشـير نظام الكاميرا المختبئة إلى أن ما يحدث ويعرض أمام المتلقي هو تمثيل، فالكسر الضمني للأيهام هو أسلوب الكاميرا المختبئة ليس فقط كما طالب بها (ديرجافيرتوف)، من حيث ترك الحياة تســير في مجراها أمام هذه الكاميرا، بل بالعكس، باستثارة الأحداث من خلال الحيلة المدبرة [30].

إن التقارب بين المسرح والسينما عبر التجربة الجريئة للفن السينمائي هو ما أثار اهتمام (برخت)، كما كتب (برخت) عن تجارب (بسكاتور) التي أسهم هو فيها والتي اعتمدت على إيجاد علاقة لغوية بين السينما والعرض المسرحي عادّا هذه التجارب بأنها خدمت المبدأ الملحمي والتأثير التعليمي للمسرح.

عمل (بســـكاتور) على تحولِ القاعة بالعرض المســـرحي إلى قاعة تقنيات فاستخدامه للسينما حول المؤخرة الجامدة للمسرح إلى مشارك جديد في الحدث على غرار الكورس الإغريقي كما أن استخدامه – بسكاتور – للعروض الثابتة والعروض

الســينمائية جاءت لغايات متعددة منها " تمديد الفضــاء المســرحي، وادماج الوثائق الموضــوعية التي تفيد المتلقي، والتعويض عن تفســير حواري مطول لبعض الصــور المضيئة والتعليق على الحدث بطريقة الجوقة القديمة " [31].

وهكذا عمل(بسـكاتور) على الإنتقال بالمتلقي إلى فضـاء أوسـع من الفضـاء المســـرحي محركاً الخيال عنده ولاغياً كل الجمل الحوارية المطولة؛ والتي قد تخلق الملل لدى المتلقي.

أكد (برخت) على وجوب استخدام الفيلم تدريجياً في الحدث المسرحي مشـهداً بعد مشــهد لكي يكون بوســع المتلقي أن يســتوحي ويســتوعب الصــورة الســينمائية المرتبطة بالحدث المسرحي، إذ قام اعتماداً على التجربة التي خاضـها (بسكاتور) في تبني عملية مشـاركة الصـورة السـينمائية في مسـرحياته فعند تحليل مسـرحية (الام) المقتبســـة من روأية (غوركي)، أكد (برخت) على توظيف الخلفية ســـينمائياً (ينظر: الصورة رقم 5).



الصورة رقم 5

وصـــاغ مبدأ (التغريب)[*] إذ شـكل أهمية للفن السـينمائي وطُبِّق هذا المنهج في دراميـة الفيلم الســـوفيتي، إذ اســـتعمل في صـــور ذات تـاثير ثوري عظيم عند (آيزنشتين) و (بودفكين)، والسبب في استعمال مؤثر التغريب في الأعمال السينمائية نابع من تاثير جمالية درامية برخت [32].

إن إسـهام الفيلم في الحدث المسرحي حَوَّله إلى مشـارك تركيبي أو إلى جوقة بصرية.

[(*)]منهج مبتكر يجعل المالوف غير مالوفا والعكس صحيح، المؤلف.

ويرى أن التغريب أسهم في عملية تطوير المونتاج السينمائي والمسرحي لدى المخرج المسرحي والسينمائي من خلال تبني الأول عملية قطع المَشاهد المسرحية قبل انتهائها وشـرح الباقي عن طريق الراوي، وفي الثاني في عملية سـرد الحكاية بكلمات قليلة، فَيُظهِر لنا (انطونيو مونكيلا)[(*)] في فلمه(السـيد ريلي الموهوب) عملية القتل من خلال سردها على لسان القاتل (مات دامون)[(**)] نفسه.

يدعو العرض المسـرحي (البرختي) مخاطبة عقل المتلقي وبهذا يدعوه إلى التفكير، كما يحتفظ كل مشـهد باسـتقلاليته " ويتركب العرض في النهاية من خلال عملية مونتاج كالتي تحدث في الفيلم السينمائي" [33].

ومن حيث تأثير المسـرح البرختي في المونتاج، فإن المونتاج الفكري الذي ابتدعه (آيزنشتاين) متاثرا بدراسة المسرح يتسم " بشيء من التعقيد ويتطلب مشاركة فاعلة وواعية من قبل المتلقي في فهم الافكار الناتجة عن البناء الصوري " [34].

لقد كان نمط العرض وتطويره من أولويات (برخت) الذي أضـاف نماذج تقنية إليه، مما جعل العرض المسـرحي يبدو أشـبه ما يكون بالكادرات تلك التي اقتبسها من (آيزنشتاين) كفكرة، إذ أنها تتكون من مجموعة صور معنونة، فعرضها (برخت) كصـور اجتماعية، ويبدو أن (برخت) من خلال (الكادرات)–الاطارات بوصـفها صـورا اجتماعية– الأيزنشـتانية والتي ينظمها المونتاج طرح الكثير من المعاني والتأويلات أمام المتلقي فاصبح المشهد الملحمي الذي يقدم الصورة الدرامية بهدف النقد لا التمثيل والتبني يدفع بالمتلقين نحو فحص الاحداث واختبارها، كما ترتبط هذه العملية بالعملية الإخراجية [35].

[(*)]مخرج سينمائي لاتيني امريكي (1943 –) من افلامه (المريض الانكليزي) و (السيد ريلي الموهوب)

[**] (1970 –) بطل فيلم السيد ريلي الموهوب، من افلامه (انقاذ الجندي رأين) و (هوية خاطئه).

استعارت السينما من تقنية المسرح التمثيل داخل التمثيل ففي مسرحية ست شخصيات تبحث عن مؤلف لـــ (بيراند يللو)[*] " تقوم فرقة من الممثلين بتأدية مسرحية ما، على مسرحها الخاص بها وبينما هم منغمسون في إعداد بعض جوانب هذا الوهم، إذ بجوانب أخرى منه – ست شخصيات مخلوقة خلقاً – تدخل وتقطع عليهم افكارهم " 36.

كذلك الحال في السينما حين يجري حديث بين شخصين كأن تكون السيدة وخادمتها، وعندما تسأل السيدة : هل عاد السيد من الشركة؟ فتجاوب الخادمة: كلا يا سيدتي، فيدخل الشك في قلب السيدة التي لا تزال تشك في زوجها ومن خلال هذه الأفعال، يرن جرس الباب وإذا (بكاسيت فيديو)–الشريط المسجل– على الباب، فتلتقط الخادمة الكاسيت وتسلمه لسيدتها التي تدخل غرفة النوم، وتشرع بتشغيله، إذ يعرض حفلة للزواج، الزوج زوجها والعروس هي سكرتيرته الخاصة.

استعارت السينما هنا تقنية القناع التي عند (بيرانديللو) فالشخصية تظهر مرة بقناع ومرة من دونه مجسدة الوهم والحقيقة.

كما أثَّر المونتاج في الأفعال داخل النص ومن ثم العرض، فما تتحدث به الشخصية يمكن أن يخلق مونتاجاً في ذهن المتلقي تتجسد تفاصيله من خلال الحديث " في فيلم الطلقة الاخيرة هنالك ثلاثة ابطال – الجندية الحمراء ماريوتكا، والملازم غوفوروفا، – الطبيعة (الرمل – البحر – السماء) – كلها وسائل أسهمت في تطوير التراجيديا، ففي الحفلة التنكرية لـــ (ليرموتوف) لعبت أسوارة المسرحية وكذلك في الفيلم (كراسيموف) ولكن بطريقة مختلفة ففي المسرح لا تنشط الاسوارة في الموضوع عند صياغتها ولكن عندما تجدها البارونة وتحدث المتلقين بذلك، أما في الفيلم فإنا نراها تسقط من يد (نينا) وتتدحرج على الارض وبذا يبدا دور الاسوارة من خلال استخدام التفاصيل السينمائية واشتراكها في الموضوع، إن ما حدَّثت به البارونة في المسرح يمكن أن يعرض في السينما " 37.

(*)(1867–1936) مؤلف مسرحي أيطالي، من اعماله (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) و (فكر في الامر يا جاكوميو) و(كل شيخ له طريقة) منح جائزة نوبل للادب عام (1934).

إن توظيف المونتاج في العرض المسرحي من خلال الفيلم المعروض على شاشة السينما يمكنه مساعدة المخرج في اختزال الكثير من الأحداث سواء على صعيدي التقنية السينمائية أم المسرحية وبهذا لا يتطلب الامر في المسرح تغييراً في الديكور، كما يوحِّد مئات المَشاهد للفيلم الواحد.

فالمونتاج–التوليف– ضرورة ووسيلة لتوحيد مئات المَشاهد في الفيلم الواحد كما إن استعمال الفيلم في تجربة (بسكاتور) " أتاح للكلمة المنطوقة أن تصبح حاسمة فقد أُتيح للمتلقي امكانية النظر بصورة مستقلة في أحداث معينة تهيئ الظروف الضرورية لإتخاذ القرارات من قبل الشخصيات وأتاح للمتلقي أن يرى الأحداث من زاوية أخرى غير الزاوية التي يرى بها الأبطال الذين تحركهم الأحداث نفسها، فتذليل التعارض بين الواقع المصور بشكل مسطح و الكلمة الرشيقة المسجلة على الفلم يمكن ان يُستَغَل بواسطة الخدع السينمائية [38].

بما أن المونتاج أحد التقنيات السينمائية المنطوية تحت لواء الإخراج السينمائي، فإنه يعد كلمة منطوقة ولغة لها فعلها وأن المشهد الحواري الطويل يربك حركة المونتاج فقد لجأَ المخرج المسرحي إلى توظيف الفيلم في العرض المسرحي للاستفادة من تأثيرات المونتاج لكسب الوقت في عملية تحريك وتبديل الديكور.

وجاء توظيف المونتاج السينمائي في العرض المسرحي من خلال السعي الحثيث للمخرج المسرحي في إظهار الواقع بكل تفصيلاته على المسرح، فلا يمكنه إظهار مجاميع الجيوش وهي تتأهب للقتال في ساحة واسعة، إلا أنَّ توظيفها من خلال شاشة العرض وادخالها ضمن المشهد المسرحي يضفي واقعية على المشهد " فالسينما تقدم مصداقية مبهرة للصورة التي تريها والأصوات التي تسمعها ونوعية (التقريب Proximite)، والتفاصيل والدقة والامانة في التشابهات وحتى تدرجات الاصوات الاكثر دقة " [39].

كُتِبَ عن فيلم (المواطن كين) بأنه إخراج مسرحي وفي الحقيقة " فإن وحدات جميلة تؤكد طبيعة ومواصفات الإخراج، إذ تجري المحاولة للوقوف على الجو النفسي والروحي للابطال من غير اللجوء إلى تغيير المشاهد في أثناء التصوير، بدأ

الإخراج المسرحي أثناء التصوير إلا أنه من خلال العرض على الشاشة تحول إلى إخراج سينمائي، انها حصيلة عمل تقني اخر استخدم لقطات خاصة وأساليب مونتاجية " [40].

أخذَ الإخراج السينمائي عن الإخراج المسرحي العملية التنظيمية وجعل تنظيم الأدوار وتنسيقها وتحويلها من خلال الكاميرا والمونتاج إلى إخراج سينمائي كما أن عملية الإخراج المسرحي هي عملية أداء الممثلين لأدوارهم على الخشبة أمام جمهور يتلقى الفعل من الممثل آنياً، وبانتقال هذا الفعل عرضاً على شاشة تحولت عملية الإخراج المسرحي إلى سينمائي، فإن استقطعت مراحل من العمل وعرضت على شاشة خلال العرض المسرحي، تكون عملية الإخراج السينمائي قد وظفت في العرض المسرحي.

1 – 2 تقنية المونتاج السينمائي في العرض المسرحي :

المونتاج فن من الفنون السينمائية يهدف إلى تجميع اللقطات ووصل بعضها ببعض، من خلال المونتير. يعد المونتاج من أهم الأعمال السينمائية بوصفه وسيلة التحكم في الإيقاع الخارجي للفيلم من خلال ربط اللقطات وصولا إلى الفكرة، فالمونتاج من وجهة النظر التقنية " ربط لقطة باخرى بشكل متوالٍ " [41].

لقد استفادت السينما من تقنية الستارة في المسرح، ولا سيما بعد عام 1900 مع ظهور القصص السردية في بريطانيا والولايات المتحدة وفرنسا، ولان عرض هذه القصص يستوجب اكثر من منظر وأكثر من لقطة، ولأن مشكلة الاستمرارية قد زادت من توتر المخرجين في عدم الفهم الناشئ لدى المتلقي جعلهم يستعينون بالمسرح النظامي للمساعدة وهنا كانت الستارة هي العرف المقبول والذي يقوم مقام الانتقال في الزمان والمكان، لكونها – الستارة – كانت تربط المَشَاهِد المختلفة، وبهذا يمكن أن تكون السينما قد استفادت من تقنية الستارة المسرحية من خلال الاختفاء التدريجي (Fade out-Fade in)الذي قام مقام الستارة في المسرح، ولم يمر وقت طويل حتى بَدأَ المخرجون بتقطيع المَشَاهد ضمنياً إذ تعود السبق إلى رجل امريكي اسمه (ادوين. اس. بورتر) الذي قام بإخراج فيلم بعنوان (رجل الاطفاء الامريكي)، ومن خلال هذا الفيلم يمكن أن تكون حركة المونتاج قد دُفِعت نحو الأمام، فقد تضمن هذا الفيلم سبعة مشاهد تروي حكاية رجل إطفاء وهو ينقذ امرأة وطفلها، تميزت هذه المَشَاهد من خلال اللقطات الثلاث الأخيرة، أولها لقطة وصول سيارة الإطفاء إلى العمارة المحترقة، وثانيها ظهور المرأة والطفل في العمارة المحترقة، والتقط (بورتر) اللقطة الثالثة خارجيا إذ يقوم رجل الاطفاء بحمل المرأة وإخراجها من البناية المحترقة وهكذا فعل مع الطفل، فقيام بورتر بكسر استمرارية المشهد إلى ثلاث لقطات مختلفة وضع اللقطة أساساً وليس المشهد بوصفها وحدة اساسية في بناء الفيلم وبهذا دخلت فكرة المونتاج الجديدة للفيلم لأن الافلام وقتها كانت تصور في لقطة بعيدة ساكنة وهي المسافة نفسها التي تبعد مكان الحدث عن المتلقي والزمن نفسه [42].

إن قيام المخرج بتقطيع هذه اللقطات إلى لقطة داخلية وأخرى خارجية جعل من المتلقي يقظاً بنقله داخل وخارج الحدث بهذا تكون عملية التقطيع قد عززت الفكرة

في الفيلم أكثر من الاســتمرارية كما جعلت المتلقي لا يمل، ونقل هذه التقطيعات إلى المســـرح جعلت من عملية إضـــاءة – الإضـــاءة بالبقع – عملية اســـرع في تقطيع المشاهد المسرحية من الستارة نفسها، وبهذا يبقى المتلقي يقظا للحدث.

يمكن ان يكون المســـرح قد اســـتفاد من تقنية المونتاج الســـينمائي من خلال عرضـــه لممثلين اثنين على المســـرح بتسـليط الإضـــاءة على الأول في حواره الظلام على الثاني والعكس في حوار الثاني ويمكن ان يكون هذا القطع ممهدا للمتلقي ان ينشَّـــد للحدث مما يغني العرض " إذ ان هذا القطع يقدم لنا ســـلســـلة من اللقطات المربوطة ســـأيكولوجيا وهي لقطات ليســـت منفصـــلة بعضـــها عن بعض، ففي حالة جلوس اربعة شـخصـيات في غرفة، قد يقطع المشـهد إلى لقطات في الأول رد فعل لأحد المســـتمعين ثم في الثاني لقطة للمتكلمين الأصـــليين واخيراً يقطع المشـــهد إلى لقطة كبيرة للشخص الرابع " [43].

إتخذ المخرجون الروس الأوائل (المونتاج) بوصفه مصطلحاً يعبرون به عن التركيب الخلاق في حين إن هذا الإصـطلاح في فرنسـا يعني وصـل اللقطات، فهم بذلك يهدفون إلى التعبير عن حقيقة ما، شـــريطة تلازم الشـــكل مع المضـــمون في عملية التعبير هذه " إذ يلزم أن يطابق شـــكل المونتاج المضـــمون الدرامي في كل موقف من المواقف وإذا لم يتم التوافق بين الشكل والمضمون يصبح مشهد المونتاج – ولو كان في أحسن حالاته – طريقة كئيبة للتسلسل ويكون عبارة عن مجموعة من الخدع الســـينمائية التي لا مبرر لها " [44]. فالمونتاج هو وســـيلة من اكثر الوســـائل السينمائية غني بالدراسة والتحليل يقول (سيرجي آيزنشتاين)" فن السينما يعني قبل كل شيء المونتاج " [45].

وقسَّـم (آيزنشـتاين) تطور المونتاج في التاريخ السـينمائي إلى ثلاث مراحل هي " التكوين التشـكيلي للسـينما احادية النظرة أي وجهة نظر وحيدة مع كاميرا ثابتة والتكوين المونتاجي بالنســـبة للســـينما متعددة النظرات والتكوين الموســـيقي بالنســـبة للسينما الناطقة " [46].

إن مـا لفـت انظـار المخرجين المســـــرحيين إلى توظيف تقنيـة المونتـاج في العرض المســـــرحي هو أن هذه التقنية – المونتاج – تقدم الكثير للفيلم، فالمشـــــهد المســـــرحي يجعل المتلقي ثابتا من دون حراك في حين أن نظام اللقطة الذي يعتمد

على المونتاج يحرك المتلقي إلى آفاق رحبة فلا يصبح المتلقي السينمائي ثابتاً في مكانه كما هو الحال في المسرح ذلك لأن فن المونتاج يحوله إلى متلقي نشط ينتقل وسط الحوادث حيثما يقوده المخرج.

ويمكن أن يجمع المونتاج مجموعة من التناقضات التي قد لا يربط بينها رابط ليُكوِّن منها فكرة تعبر عن مضمون ما، ولهذا " فالمونتاج لا يدخل تعديلات على الطبيعة ذاتها وإنما يضع المواد الخام بعضها جانب بعض في سلسلة متتابعة من التناقضات وذلك لتكوين فكرة عامة جديدة " [47].

يعد المونتاج عملية مجاورة للعناصر المختلفة في اللغة السينمائية، إذ توصل أجزاء شريط السيلوليد وتجمع في كل دلالي " [48].ولا تكون العملية التقنية للمونتاج بمعزل عن العملية الابداعية فاختيار وتركيب لقطات الصورة والأصوات المصاحبة لها أو المضافة اليها في تتابع وتماسك متدفق حسب السياق المعد والتاثير المطلوب " [49].

وبهذا تؤدي عملية تركيب ولصق اللقطات إلى تحقيق ناتج في المونتاج الذي لا يعني أن واحداً زائد واحد يساوي اثنين، بل ينتج شيئا معها، بحسب (آيزنشتاين)، إذ انه " يَعّدُ المونتاج تركيب لقطات في مقابل بعضها البعض بغية تشكيل مضمون وصورة ".

تُعّد تقنية المونتاج السينمائي مُشَاهدة دقيقة واختيارات حساسة لجهود مجموعة كبيرة من العاملين " وإن المواءمة التي يخلقها المونتاج بين اللقطات تتيح إغناء اللقطة السينمائية كمفهوم في العلاقة مع اللقطات الاخر " [50].

كما ان تجاور لقطتين " لا يساوي في مجموعهما المعنى والمضمون العاطفي التي تحملها هاتين اللقطتين وانما ينشئ معها معنا ومضموناً ثالثاً عند استقبال المتلقي لهما " [51].

إن من المهام الأولى للمونتاج هو تقوية علاقة اللقطة بالتي تليها كما يمكن أن يربط المونتاج لقطة بأخرى موضحا فكرة ما، وموصلاً إياها المتلقي "فالمتلقي يحتاج إلى أن يحتفظ بنوع من رد الفعل تجاه أساسيات مثل الحوار، الحركة، الشخصيات " [52].

كما تظهر تلك الاساســـــيات من خلال ما يقدمه الممثلون، ففي منهج (ستانسلافسكي) يرتبط المشهد بالذي يليه وهو بالتالي يخلق رد فعل عند المتلقي من خلال حوار الشخصيات التي تضع في حسابها فـــ " الاتصال بالمتلقين لا يحدث إلا من خلال اتصال الممثلين بعضهم ببعض وجدانيا، فالإتصال الصادق المتواصل بين الممثلين في حركتهم وحوارهم يشد انتباه المتلقين ويجعلهم جزءً مما يدور على خشبة المسرح". (ينظر: الصورة رقم 6).



الصورة رقم 6

وبناءً على ذلك يُعد المونتاج مصــدراً كبيراً من مصــادر التعبير في الفيلم، إذ تأتي أهميته الحقيقية عندما " تكون الأجزاء المنفصلة معا مكونة تركيب موضوع ما، وهذه هي الصورة التي تدمج وتجسد الموضوع " [53].

تعمل تقنية المونتاج الســينمائي على ربط العناصــر الثابتة بعضــها ببعض بطريقة يمكن فيها " للذات أن تخلق العناصر الأُخَر في تجربتها ولكن من غير تغيير في الهويات والعناصـــر التي يتم تصـــويرها حيث يقدم المونتاج للمخرج – بوصـــفه وســيلة – قدرات التحكم بالموضــوعات التي تشــير إلى الأفكار فالغنى والتكثيف من مهام المونتاج إذ يؤكد المونتاج المعنى من خلال فرض علاقة بين حوادث وأشـــياء غير مترابطة كما لا يبدو أن المونتاج هو الوســـيلة الوحيدة التي يمكن أن تتصـــل بواسطتها عناصر الفيلم [54].

كما أن التكثيف وإظهار المعنى من خلال فرض العلاقة بين حوادث وأشــياء غير مترابطة من مهام المونتاج فقد قدم (برخت) مســـرحياته من خلال قطع أيهام المتلقي " فالعنوانات التي تظهر على جوانب المســـرح تغني عن معركة حدثت،

واســتخدام الرواة أو اســتخدام الموســيقى في غير مكانها، كما كانت تؤكد كالمونتاج المعنى من خلال فرض العلاقات بين المشــهد المُقَدم والموســيقى التي لا علاقة لها بموضوع المشهد وثيمته " [55].

إن تراكب المَشـــاهد المســـرحية في علاقات غير مترابطة تولد معنى جديداً يستقبله المتلقي، " وهكذا يصبح العرض في شكل مجموعة صور أو كادرات ينظمها المونتاج وتطرح أمام المتلقي عددا من المعاني المحتملة" [56].

وإن فهم المَشـــــاهد يتم من خلال مجموع اللقطات المجمعة التي تظهر فيها العلاقة بين كل مشهد ومشهد وكل لقطة ولقطة، صورة في الذهن تبرر فعلا ما، من خلال الفكرة التي تخلقها المشـــاهد المرتبطة مع بعضـــها مونتاجاً، وبما أن للمونتاج الدور الفاعل في العملية البنائية للفلم ككل " فإنه يسهم في بناء العمل الفني وتوضيح مضـــامينه من خلال وظائفه بوصـــف المونتاج فعلاً خلاقاً للحركة والأيقاع والفكرة " [57].

وبهذا يتجاوز المشـــهد المســـرحي مع الوظيفة التقنية للمونتاج من خلال ما يطرحه الأخير من وظائف فتعمد برخت " إنهاء بعض المشـــاهد قبل أن تبلغ الذروة، وفي أوقات مناسبة تعرض شرائح على شاشة تحمل رسالة في تاكيد معنى المشهد ".

و (برخت) في ذلك يعمد على إنهاء المشهد قبل النهاية ليُسْرع بالحركة ومن ثم ليحرك الأيقاع داخل المشهد " وهو بهذا يهدف لأن يجعل المتلقي يفكر في الحدث ".

يعد المونتاج صانعاً للإيقاع الفني والذي يبرز من حقيقة مفادها أنه كل انتقال من لقطة إلى أخرى يتضمن تغيراً في الانتباه " والتغير في الانتباه بصفة عامة يلعب الدور الرئيسي في خلق الحس الإيقاعي للفلم " [58].

كما أن تغير طبيعة التلقي والمتلقي على السواء عبر العصور قد فرض على الكاتب المســـرحي مجاراة هذا التغيير، فطبيعة المواطن الإغريقي والهدف الديني للعرض، جعله يُشاهد عرضاً يمتد لدورة شمسية كاملة " ففي المهرجانات المسرحية اليونانية كانت العروض تبدأ في الفجر وتســتمر طوال اليوم حتى غروب الشــمس " فالمونتاج موجود حتى في أيام الإغريق عبر انتقال المشــهد النهاري إلى الليلي وذلك بحمل الممثلين للمشـــاعل فقط، فطبيعة حوارات الجوقة كانت تبطئ الأيقاع وبذلك "

تضــاءل دور الجوقة اكثر فأكثر في مآســي (يوربيدس)[14] لدرجة أصــبحت معها أغانيها مجرد فواصـــل بين المشـــاهد التمثيلية " حيث تُعَّد تلك الفواصـــل نوعاً من المونتاج الذي يختصر الزمن ويقلل من وقت العرض ويزيد من سرعة أيقاعه وتناميه فيكون المونتاج خلاقاً للفكرة من خلال إيجاده مضـــموناً جديداً " فوصـــل لقطتين أو أكثر قد يخلق مضـــموناً لم يكن متواجداً في أي من اللقطات في حال كونها منفردة، فالقطع مثلاً من شـــخصـــية ما، إلى ما ينظر اليه، يمكن أن يفســر أمراً ما، كما أن القطع بين بعض التعبيرات الصـــامتة لشـــخص أو اكثر يمكن أن يخلق نوعاً من الحوار الصامت " [59].

ويحمل المســرح ما تضــخه فكرة المونتاج الخلاق للفكرة من خلال التحول الحاصــل على مصــير البطل أو البطلة، ففي (عطيل)[15] يتحول المنديل البرئ في نظر (عطيل) إلى رمز للشر أو الريبة " فمنديل (دزدمونه)[16] يستخدم في البداية كأيقون للحب ثم يتحول عن معناه ليصــبح أيقونة للشــك في دزدمونه، وأخيراً يصــبح صــورة أيقونية لرقتها وضعفها " [60].

بَدأ (كريفيث) تجاربه في المونتاج عند دخوله الســاحة الســينمائية واكتشــف ثلاثة أنواع من المونتاج : القطع بموجب الاســتمرارية والقطع الكلاســيكي، ثم القطع بموجب فكرة الموضــوع " فقد أتقن كريفث القطع بموجب الاســتمرارية وشــذب القطع الكلاسيكي في رائعته (مولد امة) 1915 " [61].

فالقطع الناتج عن الاستمرارية هو نوع من التكثيف ويعد " في جوهره نوعا من الاختزال يحاول الحفاظ على السيولة في الحدث دون اظهار تفصيلاته " [62].

إن مشــهد امرأة تهب للخروج إلى عملها قد يكثف في خمس أو ســت لقطات، كل لقطة من هذه اللقطات يقود بعضـــها إلى بعض بالترابط، 1: تخرج المراة من شقتها وتغلق الباب، 2: تغادر العمارة، 3: تدخل وتشغل سيارتها، 4: السيارة تدخل الشارع الذي فيه موقع عملها.

فقد أعطى (كريفث) للمونتاج شـــكلاً جديداً تمثل في التناوب بين اللقطات وفي التقطيع الفني للمشهد الذي يتم بواسطة انقطاع حدث معروض عن طريق حدث آخر واستعمل وسائط للربط أعطت نوعاً من التدرج للصورة السينمائية فخرجت معبرة عن الحدث بشكل قوي.

إن القطع بموجب الاستمرارية أو كما يسمى لأسباب مادية يحاول المحافظة على السيولة في الحدث من دون بيان تفصيلات المشهد " فعرض مجموعة متتابعة من اللقطات إنما تنتج تأثيرها بأن تخلق في ذهن المتلقي تداعياً للمعاني بصورة تقربه من الواقع على الرغم من أن هذه اللقطات تمثل عرضاً لمشهد درامي " [63].

فالمشهد الذي يصور الهجوم على مدينة بابل في فيلم (التعصب)، فقد صور (كريفث) رجالا يسقطون من فوق الحائط ويتهاوون في الفضاء، واللقطة الثانية كانت تبدو فيها الارض أسفل الحائط ويسقط الرجل فوقها ويلقى مصرعه " وعن طريق الانتقال من اللقطة الأولى إلى اللقطة الثانية في اللحظة المناسبة استطاعَ كريفث تقديم صورة للمتلقي مؤثرة حية للحركة الكامنة التي لم تحدث فعلاً أثناء التصوير ولكن تجزءتها في لقطتين أوجد في ذهن المتلقي تداعياً للأفكار بشكل مقنع ومنطقي " [64].

وبالمثل وفي المسرح تحديداً في مسرح اللامعقول عند (آرثر اداموف)(17) في مسرحية (الأستاذ تاران)، إذ يضخ لنا الكاتب ما يراه النائم فـ (الأستاذ تاران) عالم شهير، هو الآن رهن الاعتقال لأن مجموعة من الفتية اتهموه بأنه يسير عارياً على رمال الشاطئ، ويتوجه الكاتب بموجب الاستمرارية محافظاً على السيولة في الحدث، ويضخ مجموعة من المشاهد، كنظر (الأستاذ تاران) في مركز الشرطة إلى مجموعة ممن يعرفهم وهم له ناكرون بل إن بعضهم يخطئ فيخلط بينه وبين الأستاذ (مينار) خصمه اللدود، وفي مشهد آخر وفي مواجهة أخرى توجه إليه تهمة كتابة الفاظ نابية على جدران الحمام، وهذه المجموعة من اللقطات تخلق عند المتلقي مجموعة من المعاني على الرغم من جزم المتلقي أن هذا مشهد مسرحي إلا أنه يحس في لحظة ما أنها تقربه من الواقع، في حين (الأستاذ تاران) مرتبك بهذه الأمور يتسلم خريطة لقاعة الطعام في إحدى البواخر وقد ظهر فيها المكان المخصص لضيف الشرف، حينما هو مشغول بالنظر إلى الخريطة، يصله خطاب من الجامعة الاجنبية التي يعمل فيها استاذاً يخبره أنه لن يُدعى ثانية إلى القاء المحاضرات بها لانه انتحل شخصية الأستاذ مينار.

إن عرض هذه المَشاهد يمكن أن يتم في مكان واحد، لكن تجزءته من قبل (آداموف) إلى مشاهد عدة، أوجد عند المتلقي تداعياً للأفكار بشكل مقنع، على الرغم

من أنه في نهاية المســرحية يتناول الأســتاذ (تاران) خريطة قاعة الطعام بالباخرة فيعلقها على الحائط وتبدو الخريطة صفحة بيضاء خالية من أي رسم أو كتابة.

إن القطع الكلاسيكي – المونتاج الكلاسيكي – أو القطع لاسباب درامية يحمل فكرة تعمق وتؤكد العاطفة الدرامية للحدث " فالمونتاج ضـــمن القطع الكلاســـيكي يتضمن التعميق الدرامي والتأكيد العاطفي " وبذلك فقد وظف(كريفت) اللقطة الكبيرة ضـمن المشـهد محققا الوقع الدرامي، فما يظهر على الشــاشــة يحقق غايتين، غاية تصويرية وقيمة رمزية، إذ تؤدي اللقطة الكبيرة دور الوسيط لتحقيق حقيقة عميقة، وقد أكد هذه الحقيقة المخرج الروســي (بودفيكين)[18]. في كتابه الفن الســينمائي بمثال من فيلم (التعصــب) الذي أخرجه (كريفث) في هذا المشـهد الذي تسمع فيه امرأة حكم الإعدام الذي يصــدر على زوجها البرئ وعند ســماع الحكم يعرض (كريفث) وجه المراة وقد ارتسم عليه القلق وبدت شاحبة، وفي لقطة ثانية، يرينا المرأة في حركة عصـبية، فعلى الرغم من أن (كريفث) لم يعرض لنا سـوى وجهها ويديها فقد كانت هذه اللقطات المعبرة عميقة الأثر في النفس .

إن القطع الدرامي لدى (كريفث) يقدم ســلســـلة من اللقطات التي ارتبطت بعضها ببعض دراميا وليس مادياً " فالتواصل الزمني والمكاني الحقيقي للمشهد يتغير جذريا ويحل محله بديل في الاســـتمرارية الا وهو الترابط في الافكار الكامنة في اللقطات " [65].

وتتضـــمن تقنية المونتاج الســينمائي القطع وفق الموضـــوع فهذا النوع يؤكد الترابط بين مدركات ذهنية معينة ويسـمى أيضـاً مونتاج العلاقة وظهر ذلك التوظيف للتقنية المونتاجية في فيلم (كريفث) " التعصـــــب "، فقد ربط بين هذه الامثلة على أسـاس فكرة الموضـوع " فقد قدم لنا كريفث أربعة أمثلة مختلفة من التعصـب، أحدها يدور في بابل القديمة، والثاني يتناول صـــلب المســـيح والثالث يعالج مذابح البروتستانتيين الهركونت والاخير يجري في امريكا " [66].

ويعتمد حدوث ذلك في المسـرح على المخرج الذي ينوي أن تقديم صـورة فيها مشـاهد عدة، وهذا التقسـيم الذي يقوم به أما على خشـبة المسـرح مسبقا كان تعرض متوالية من خلال مسرح دوار، أو تقسيم الخشبة بإضـاءات متباينة وتحمل بقعة رمزا خاصـــا، وقد يقترب من ذلك تمثيل المســرحية داخل المســرحية، ففي مســرحية (

ماراصاد) لـــــ (بيتر فايس)[19] التي أخرجها (بيتر بروك)[20]، نرى دخول مدير المستشفى (المسيو جولمبر) من الصالة وهو يرتدي ثيابا انيقة قطع درامي غايته التأكيد على أنه ممثل للبرجوازية الفرنسية المتحفظة، الذي يُرَفِّه عن نفسه بمثل هذه المسرحيات وبعد دخوله تبدأ مسرحية أخرى داخل المسرحية، في هذه المسرحية الداخلية نقابل (مارا) أو المريض بجنون العظمة، ويتغير التواصل الزمني والمكاني الحقيقي جذريا ويحل محله بديل في الاستمرارية، هو الترابط الكامن في الحوار فعند حدوث الديالوج بين المركيز (دي صاد) احد شخصيات المسرحية داخل المسرحية و (مارا)، تتجلى في هذا الديالوج الروح المحلية واصرار الكاتب على توصيل المعنى عن طريق النقاش العقلي من خلال توجيه (مارا) الحديث إلى المركيز (دي صاد) والجمهور معا: ما قيمة بيوتنا الحقيرة بالمقارنة إلى قصورهم المنيفة " لانه أوجد لنا صورة اخرى لكن اضاءتها تتم داخل عقل المتلقي فإذا كانت وسيلة التعبير في السينما هي الصورة وفي المسرح الحوار، وهو اختلاف يحدد بالضرورة طبيعة التكتيك في كل منهما، فإن الشكل في كل منهما واحد، هو الشكل الدرامي.

جاءت السينما لتكثف من خلال الصورة " اما في المسرح يتم التعبير بواسطة اللفظ، لأن ما نشاهده يكون ذا أهمية ثانوية بالمقارنة مع ما نسمع، أما في السينما فوسيلة التعبير الأولى هي الصورة " [67].

ويستخدم (صلاح القصب)[21] الصورة المسرحية لتكثيف حدث ما، كما تكثفها الصورة السينمائية " وفي (الحلم الضوئي)[22]، نرى المفردات التالية الآت موسيقية، كمان، أبواق كبيرة الحجم، آلة كونترباص أوتاره مقطعة، عصا المايسترو " [68].

فقد اعتمدت هذه المفردات الصورية بعضها على بعض لإيجاد بنية صورية مكثفة سعيا إلى بناء الصورة الكلية.

كما شكلت قطعة القماش موجوداً صورياً في مسرحية (الخليقة البابلية) وحدث الشيء نفسه في (الملك لير) فقد غطى بها الممثلون أجسادهم لإنتاج صور عدة.

إن العرض المسرحي تركيب مشتمل على صفتين أحداهما عمومي والأخرى شامل هذان التركيبان جاءا من النص إذ تتبلور الممارسة الإخراجية بعملية التقاط

أحد هذه المراكز ووضعه في مساحة جذب بوصفه مركز الإشعاع الفكري الذي يعمل المخرج على تجسيده [69].

يَلجأ المخرج المسـرحي إلى حذف الحوارات الطويلة معيدا تشـكيل النص عن طريق الصـورة المسـرحية، فالقصـب في مسـرحية (هملت) التي أخرجها قام بحذف الأحداث المتكررة " وانشطرت الشخصيتان (أوفيليا) و (هملت)، وتم توزيع حوار هملت على عدد من الشـخصـيات، وكان لمفردة المرايا فعلها الصـوري المميز في صـورة العرض المسـرحي، فضـلاً عن الرموز البدائية الكهفية إذ رسـم على جدران القاعة وسـقفها ممتدا للخشـبة اشـكالا رمزية، ووضـع عظاما، وأواني فخارية، وأقنعة وجلود حيوانات، غطت المقاعد الخاصـة بالمتلقين، مع عناصـر شمية / البخور، وما يثيره من أجواء حية موحية بطقسـية تتكامل مع نور الشـموع، إن جواً كهذا إنما يفعل فعله في بعث الروح في المفردات الصورية"[70].

وهكذا فإن المخرج عند توظيفه لتقنية السـينما في العرض المسـرحي فإنه يعيد تشكيل النص راسـماً صـوراً مسرحية وسـينمائية مُوظفة، ليكثف الأحداث بعد أن كان قد ألغى الحوارات الطويلة والأحداث المتكررة.

تُثبت الصـورة المسـرحية أن العملية المسـرحية لها أدواتها القادرة على تجميع المتفرق والمهمش لصـياغته وتوليفه في ظل صـورة، هذه الصـورة تُكَّون الكتابة السـينوغرافية للفضـاء حاضـرة فيها بوصـفها صـورة تنفذها تقنية تتحكم في المونتاج وتركيب المقاطع [71].

ابتكر (كريفث) مبدأ صيغة الفعل الزمني في السينما، في دعوته إلى إيقاف الزمن الحاضـر والانتقال إلى زمنين، زمن ماضٍ ومسـتقبل " فقد رآى.. كريفث " أنه لكي يفهم المتفرج أحياناً دوافع الممثل نحو تصـرفات معينة فإنه ينبغي أن نريه ما يدور في خلده وما يتذكره أو يحلم به " [72].

وعملية التذكر أو الحلم هي استرجاع إلى ماضٍ ما يمت بصلة إلى الشخصية وبهذا فإن الشـخصـية التي يقدمها الممثل تخضـع للتأرخة، والتغريب من خلال ايقاظ الوعي بالحاضر عن طريق إحالته إلى الماضي، إذ تؤدي هذه العملية باتجاه معاكس لما تؤديه عملية الاندماج، وهكذا فقد اثّر (آيزيشـتاين) في برخت الذي رآى في السـينما شـكلاً فنياً يتناسـب مع مفهوم العملية المادية الذي تتبناه الجماليات الجدلية،

فالصـــور لها علاقة مباشـــرة بالواقع الفعلي، والتحكم في هذه الصـــور عن طريق المونتـاج يمكن أن يحـاكي تحكم منطق التـاريخ في الموجودات، ومن خلال عمليـة صـياغة المونتاج، امكن لآيزنشـتاين تجاوز الواقع السطحي الذي تقدمه الطبيعة ليقدم لنا الظروف السياسية التي تكمن خلف أنماط العلاقات الاجتماعية، وكان لهذا التأكيد الواضـح على المسـرح الملحمي المنسـوب لبرخت فقد أخذ (برتولد برخت) من فكرة (آيزنشـتاين) عن الكادر أنموذجاً في تشـكيله وعرضـه للصـور الاجتماعية المختلفة، وهكذا يصـبح العرض في شـكل مجموعة صـور أو كادرات ينظمها المونتاج وتطرح أمام المتلقي عدداً من المعاني المحتملة، فمجموع الصـور المقدمة على المسـرح إنما تمثل تراكباً كتراكب الصور السينمائية في هدفه ومفهومه.

يُعد التكثيف وإظهار المعنى من خلال فرض العلاقة بين الحوادث والأشـياء غير المترابطة بعضها مع بعض جزءاً من المونتاج الخاص بالسينما بحيث " تسمح لنظر الكاميرا بتنفيذ بعض عمليات القطع في المكان والزمان وذلك في جزء من الثانية، والمونتاج وبهذا يقوم بدور راوٍ خفي حصيف يعرف ماذا يقدم ومتى يقدم كل ما يريده المخرج في صمت وسرعة مذهلة " [73].

فقد آمن (برخت) أن عملية تكثيف الحدث على المســـرح مونتاجياً تتم عن طريق الراوي الذي يتخذ من الحوار والسـرد مكوناً ما يسـمى بالملحمة " حيث تتوفر للراوي هنا امكانية تغيير المكان والزمان فيصور لنا بعض المشاهد ويروي لنا البعض الاخر " [74].

كما أن العنوانات التي تظهر على جوانب المسـرح واسـتخدام الرواة تغني عن معركة حدثت وهذه كلها عوامل ادت إلى قطع دائرة الحدث والسـرد بما يشـبه بعملية مونتاج لتبين باقل عدد من الكلمات المعنى الكامن وراء السطور [75].

يعد المونتاج الروائي من أبسط مظاهر المونتاج المباشـر " القصـد منه رواية قصــة من لقطات تحمل كل واحدة منها مضـموناً حديثاً وتسـاهم في دفع الحدث إلى أمام، كما يمكن اختزاله إلى حده الادنى " [76].

المونتاج الروائي هو عملية وصـل اللقطات لتكوين تسـلسـل يطور المضـمون من نقطة إلى نقطة، والذي يُشـعِر المتلقي بأنه يتابع تدفقاً سـلسـاً ومتماسـكاً وليس مجموعة من اللقطات.

ونجد المشـابهة – لما موجود في المونتاج الروائي – في المسـرح الملحمي إذ اعتمدت مقوماته على السرد " ومخاطبته عقل المتلقي وتجسيده ومنحه فرصـة الحكم واتخاذ القرار فيما يراه من أحداث على أن يستقل كل مشهد بذاته ويركب العرض في النهاية من خلال عملية مونتاج كالتي تحدث في الفلم السينمائي " [77].

يتجاوز المونتاج التعبيري مديات تحقيق التسـلسـل الذي يسـتهدف تأثير فكرة شعورية " فنتيجة توصيل لقطتين أو اكثر عند نقطة أو نقاط محسوبة بدقة تأخذ في الاعتبار عنصراً أو أكثر من مواصفات كل نقطة مثل توقيت بدايتها ونهايتها وطولها الزمني، ومكوناتها التشكيلية، ومضمونها وصولاً إلى التأثير المطلوب الذي قد يتمثل في خلق معنى أو تفسـير ما، أو خلق احسـاس ما، أو خلق الاثنين" [78]، وقد أسـس المونتاج التعبيري"على تراكب اللقطات تراكباً هدفه إحداث تأثير مباشـر دقيق نتيجة الصدمة لصورتين فهو يرمي إلى التعبير عن عاطفة أو فكرة " [79].

فَعّند وصـل لقطتين تتضـمن الأولى منها منظراً لسـيارة مقلوبة يتدفق الوقود منها أو يسيل الوقود على الأرض في حين تُظهر اللقطة الثانية منظراً لمنافس البطل الذي كان يقود السـيارة وهو يحاول اشـعال سـيكارته، فإن اللقطتين معاً تخلقان فكرة الاشتعال والانفجار الوشيك وإذا قمنا بتجزئة اللقطتين إلى وحدات أصغر ووصلناها بشكل تبادلي (الوقود وعود الثقاب والوقود وعود الثقاب وهو يشتعل) فإن من شأنه ربما أن يخلق قلقاً عند المتلقي.

ويلخص (مارسـيل مارتن) المونتاج الروائي " بأنه قائم على الارتباط، بينما المونتاج التعبيري على القطع، ثم يقرر أن التمييز بينهما أمر نسـبي وليس مطلق ذلك لأنه في الممارسة الفعلية لا يوجد حد فاصل بينهما بل إنهما يلتحمان بين الحين والآخر في أي وقت وفقا للهدف المنشود والطبيعة الجزئية التي يتعامل معها " [80].

وهكذا فالارتباط في المونتاج الروائي كالعملية الاستانسلافسكية المعتمدة على تراكب المشـاهد المسـرحية بخط مسـتقيم. والمونتاج التعبيري متراكب بقطع الأيهام المسرحي كما المونتاج البرختي فعملية قطع المَشاهد قائمة على القطع.

كما أن المشهد المسرحي الموازي للقطة المعروضة على الشاشة يحملان فكرة واحدة تنتمي إحداهما إلى الأخرى وفق آيديولوجية يطورها المخرج.

إن أفضل وأقرب الأنواع إلى المسرح هو المونتاج المتوازي والذي تعامل معه المســرح من خلال توظيفه وفق ما يخدم الرؤية الإخراجية في المســرحية من خلال عرضه حدثين يجريان في الوقت نفسه من دون أن يكونا في المكان أو الزمان نفسه، فاستعماله على المسرح جاء لخرق الاستمرارية "باعتبار المونتاج قطعاً مستنداً على التركيب المثير للقطات والصور السينمائية من أجل خرق الاستمرارية السردية وتوجيه الانتباه إلى الصنعة السينمائية " [81].

إن المونتاج المتوازي يعني توازي حدثين يربط مضـــمونهما بعلاقة وثيقة، فقد شـرح " بود فكين " هذا الشـكل في فيلمه " الام " – 1926 – " حيث نجد واحدة من أجمل التوريات الســـينمائية عن طريق التوازي وتتمثل في موازاة بين مظاهرة لعمال مضـربين في العهد القيصـري وبين ذوبان كتل الثلج في النهر عند مقدم الربيع ويتولد المعنى هنـا من الجنـاس الظـاهر بين تـدفق كتـل الثلج في النهر وتـدفق العمـال المندفعين بوعيهم للهجوم على الحكم المطلق" [82].

ويتضح ذلك في المقاربات بين المونتاج المتوازي السينمائي والمشهد المتوازي المسرحي عند (بكت)، إذ أن عالمنا هذا منقسم إلى خير وشـر، فإنه بالتالي يتولد الصراع بين هذين العنصرين مما يولد منظومة التوازي في عرض الحدثين، وأفكار (بكت) تكون موزعة على مجموعة أشـخاص " لذا فإن شـخصـيات بكت هي أفكار تقدم على شكل أشخاص، فشخصياته تعيش الحقيقة واللاحقيقة في آن واحد " [83].

يسـتطيع المخرج المسـرحي عرض مشـهد متوازٍ من خلال الإضـاءة فيخلق حدثين يجريان في الوقت نفســه مختلفين " ففي مســرحية اللعبة لبكت، توجد ثلاث شخصيات تبرز رؤوسها من جِرار ولا تَتَحدث الشخصية إلا عندما يسلط الضوء على الرأس، ويكرر النص كله مرتين في عشرين دقيقة " [84].

ويتضح دخول المونتاج المتوازي على نصوص بكت، لا سيما في مسرحيته (آه ياللأيام الحلوة)، إذ تعرض هذه المسرحية مشهداً متوازياً واحداً منذ بداية المسرحية وحتى نهايتها، ويبرز المنظر من خلال تل من الورق المُقَوى، ولا تضــم المســرحية سـوى شـخصـيتين، إحدى هاتين الشـخصـيتين لا تتكلم إلا نادراً وتبقى الأخرى في مكانها داخل التَل طيلة فترة المسـرحية إذ لا يُرى على المسـرح سـوى تَل الورق وقد برزت منه ممثلة فرنســا الأولى (مادلين رينو) في دور (ويني) " وتبدو في ثوب

للسهرة وقد غاصت حتى وسطها في ذلك التّل الصغير إشارة إلى أن نصف حياتها قد انقضــى، وتظل هكذا طيلة الفصــل الأول، فتأتي ببعض حركات بسـيطة : فمثلاً تفتش في حقيبتها عن فرشة الأسنان، وتظل تتحدث وتتحدث عن الماضـي وعن الأم الرأس التي تشـــكو منها دائما " [85] فهذا بحد ذاته مشـــهد منفرد بذاته وفكرته ويوازيه مشـهد آخر في الوقت نفسـه وهو مشـهد زوج (ويلي) فمن خلال إلقائها الحوار يقف أمامها زوجها (جان لوي بارو) في دور الزوج ويلي" الذي يظهر فترات قصـيرة على المسرح ليئن ويشكو، ويسخط، ثم يعكف على قراءة الجريدة دون أن يرد على أسئلة زوجته " [86].

إن المونتـاج المتوازي الـذي وظف في المســـرح يبين توازي حـدثين يربط مضمونهما علاقة وثيقة حيث يجمع المونتاج المتوازي بين أحداث آنية وأخرى متخيلة الحصول، لحظة حدوثها أو تخيل حدوثها.

ونجد ذلك المشـهد المتوازي في المسـرح من خلال مسـتويات مختلفة ولاسـيما في المســرح الياباني " فالمنصـــة المرتفعة والمســاحة المحيطة بها ومســاحة خشــبة المســرح القريبة تشــكل جميعا مســاحة تكفي لثلاث مجموعات مختلفة من الممثلين ليقدموا أدوارهم المرتبطة دون خوف من التداخل والتقارب المشـتت وهناك أنواع معينة من التمثيل تقدم كل واحد من هذه المســـاحات الثلاث والنتيجة أداء مصـــور معقد، حيث يجري تمثيل نفس الموضــوع بطرق مختلفة في آن واحد على مســتويات ثلاث مختلفة فهذا التقليد في تقسـيم الخشـبة إلى أجزاء عدة منفصــلة يهئ للممثل فرصـــة لإبراز تقدم أو حركة من جانب إلى آخر من جوانب خشبة المسرح دون إجراء تغيير في المنظر، ولقد نما أسلوب المسرح البسيط المتصل بما أتاحته فكرة المسرح الدائري التي جعلت من الممثلين يقدمون سلسـلة من المَشـاهد في تتابع سـريع متوازي خلال كل مسرحية " [87].

إن التمثيل الأيمائي الذي تميز به مسرح (الكابوكي والنو) حثَّ (آيزنشـتاين) إلى فكرة المونتاج، لأن التمثيل بالإيماءة والوقفات المســـرحية ضــــرورية ولازمة بالنسبة لتصور فن الكايوكي للحركة.

فتمثيل الكابوكي من خلال المجموعة التي تتخذ الإيماءات ميزة مبالغ فيها والتي تُشبه الرقص والوقفات المسرحية تعد بمثابة علامات الوقف بين حركات الممثل

المستمرة أثناء التمثيل [88]، فالاستمرارية هذه مع الموازاة من خلال التقسيم المشهدي للخشبة يخلق توازيا في الحدث.

بهذا جاء دخول (آيزنشتاين) إلى السينما مثله مثل (ميليه وكريفث) عن طريق المسرح، فقد رآى (ميليه) في السينما توغراف وسيلة تمكنه من توسيع مجال استعراضاته الساخرة على مسرح (هوديني) في حين كان (آيزنشتاين) أقرب إلى رؤية (كريفث) لها إذ رآى فيها أداةً للتعبير إلى مديات أبعد من المسرح " وقد ظهرت بوادر إدراكه للفارق بين الاثنين منذ كان يعمل بالمسرح وقبل التحول إلى السينما، قام بإخراج بضع مسرحيات أحدث فيها تحولاً كلياً على الشكل المسرحي المعتاد وذلك عبر مزجها بعناصر من السيرك وعناصر سينمائية أي انه اقتبس من السينما فكرة المونتاج لكي يمزج عددا من العناصر المتميزة في حيز واحد " [89].

أدرك (آيزنشتاين) القيم الجمالية للمونتاج عند رؤيته فيلم (التعصب) لـ (كريفث) وأدرك حينها أن السينما تتيح من الامكانيات ما يفوق بكثير تلك المجالات الصغيرة التي يضمها إطار المسرح ثم تبين له من دراسته لعمل (كريفث) أن الاختيار الدقيق وتركيب اللقطات المتتالية على الشاشة يمكن أن يصنع صوراً ذات قوة كبيرة.. قوة عاطفية وأيدلوجية وفنية. فقد رآى (آيزنشتاين)أن المونتاج يتيح امكانيات كبيرة ليس كونه يربط لقطتين معاً أو العودة إلى الماضي أو القطع لتحقيق تقابل زمني، فمن الممكن لصق أجزاء من فيلم ما، ناتجاً بذلك مشاهد مختلفة من ناحية المضمون والزمان والمكان وبهذا المفهوم فقد توصل (آيزنشتاين) إلى نظريته الخاصة في المونتاج والتي قدم لها بقوله إنه في مقابل عمليات التوازي والتبادل في ترتيب اللقطات المكبرة في الأفلام الأمريكية فإننا نقدم النقيض، وذلك بادماجها معا للحصول على ما يمكن تسميته بمونتاج الاستعارة [90].

جاءت فكرة توظيف تقنية المونتاج السينمائي في العرض المسرحي لخدمة العرض بما يوجب أن تقدمه هذه التقنية من إسهام في دفع العرض إلى أمام ولأن لكل مشهد مسرحي سبب وظيفي فإن للقطة السينمائية سبب وظيفي أيضاً "مثل الإسهام في تطور الشخصية أو الإخبار بالقصة أو بعث روح فكاهية أو اعطاء توضيح أو تفسير ما، أو خلق جو نفسي معين أو بعث المعاني " [91].

ينبع بناء المشهد المسرحي من لدن المخرج المسرحي من التتابع المنطقي في عملية سـرد الاحداث، فالإضـاءة على المسـرح أدت دوراً أسـاسـياً في ذلك لبعث الحميمية في المشـهد، ولحرص المخرج المسـرحي المتميز على عدم التضـحية بمصـداقية المشـهد فإنه يلجأ إلى توظيف الإضـاءة التي تؤدي دور المونتاج في المسـرح فإضـاءة المسـرح إضـاءة فيضـية تبين لنا الممثل داخل الديكور المسـرحي وتعطي لنا دلالة عن الجو النفسـي العام، ولتعبر لنا هذه الشـخصـية عن مكنونة من مكنوناتها يركز المخرج على وجه الممثل بالإضاءة – سبوت لايت SOPTLIGHT– وهو ما تم توظيفه هنا من فكرة المونتاج السينمائي – اللقطة القريبة – ولحمل المتلقي على التعاطف مع الشخصية تسلط الإضاءة ببقعة واحدة على وجه الممثل وهكذا فإن تقنية المونتاج السـينمائي التي تمثل التتابع المنطقي، هو الإطار الجوهري لما يحاول سـرده المونتاج في معظم الأفلام، وذلك لأن المتلقي يحتاج إلى التوجيه في كل وقت لمتابعة القصـة والاندماج فيها، فكسـر التتابع في اللقطات يعني التضـحية بمصـداقية المشـهد ولسـرد قصـة بسيطة كان المونتاج التقليدي المتبع في ذلك هو لقطة كبيرة – لقطة متوسـطة – لقطة قريبة، وكانت مهمة اللقطة الكبيرة هي توضـيح الشـخصـية داخل الديكور، أما المتوسـطة فكانت لتقديم الشـخصـية أثناء فعل معين للكشـف عن صـنعة تعبر عنها، وتعطي اللقطة القريبة للمتلقي إحساساً بالحميمية والقرب من وجه الشـخصـية ثم تأتي لقطة كبيرة مرة أخرى للكشـف عن شـخصـية جديدة أو تبدأ فعلاً دراميا [92].

إن التكثيف والاختزال من صـفات المونتاج الذي يتيح اختصـاراً للزمن وجعله زمنا مبرمجا وفق معايير تنسيق موحدة تأثر من خلالها (آيزنشتاين) بالمسرح الياباني – مسـرح (النو والكابوكي)، فالنو " شـكل من الدراما.. بطئ متمهل.. فكل خطوة من قدم وكل إيماءة من يد تقاس وتصـمم في عناية كبيرة والممثل يتميز بالحركات واللفتات الوافرة مع الاتزان، فقد تعني الخطوة الواحدة وصلة كاملة، ورفع اليد قد يعني البكاء، وأدنى إلتفاتَه من الرأس قد تعني نوعاً من الرفض والانكار " [93].

تتيح الجماليات التي يتمتع بها مسـرح الكابوكي اكتشـاف امكانيات المونتاج الأسـاسـية التي تنبأ بها (آيزنشـتاين) حين يقول في مسـرح الكابوكي يرينا اليابانيون مجموعة متوحدة تنتمي إلى نوع خاص جداً وغريب، فالأصـوات والحركات والحيز

المكاني لا ترافق الممثلين اليابانيين بل لا تشـتغل متوازية مع بعضـها بعضـاً، إذ يكشـف الكـابوكي عن عمليـة متبـادلـة بين مختلف المواد وبين مختلف الفئـات التحريكية.

وبهذا إن أراد المخرج المسرحي توظيف تقنية المونتاج السينمائي في العرض المسـرحي عليه مراعاة مسـالة الأيماءة واللفتات المربوطة مع الفيلم الموظف لخدمة المشهد المسرحي ليخلق حالة تبادلية معرفية تجمل المشهد وتصنع الاقتناع وتجذب المتلقي.

الفصل الثاني

2. تطور السينوغرافيا

2 – 1 الإغريق :

إن المسرح الإغريقي المتكون معماره على الصخور المقامة على سفح جبل تدنوه (دكة) من الأحجار المرصـوفة والمصـفوفة بعضـها بجانب بعض للحفاظ على الرؤية من أعلى، كان ينهض على جانبيه مبنيان من الخشـب أُعدا ليسـتخدمهما الممثلون أو ليتم الإشـراف من خلالهما على التمثيل، " ووراء منصـة التمثيل كانت تقوم بناية تسـمى سـكينا Scaena وتعني المنظر، أو بناية المناظر وتحتوي على بابين باب الشـرق للدخول إلى المدينة وباب الغرب للخروج منها وأمام بناية المناظر صف من الأعمدة أطلق عليه الإغريق اسم البروسينيوم Proscenium، وقد يكون معناها صدر منصة المسرح وقد استُخدم السقف الممتد من بناية المناظر إلى صف الأعمدة بمثابة شرف منازل أو اسوار، أو تلال تستخدم عادةً في العروض المختلفة وحسب الحاجة " [94].

" لم يكن في المسـرح الإغريقي سـتارة تفصـل الممثلين عن المتلقين، وكانت المدارج قد صُنِّعت من الحجارة والمقاعد الخشبية انتظمت في صفوف تتجه كلها إلى

الوسـط في منتصـف الصـفوف كان ثمة معبر عرف بـــــ (الديازوما) كان ييسـر الانتقال الافقي عبر الصفوف " [95].

وكان " باب الوســط يمثل باب القصــر أو المعبد وان الدخول أو الخروج من هذا الباب دخولاً وخروجاً من القصـر والباب الواقع على يمين الممثل يعني القدوم من المدينة في حين يعني الباب الذي على يسار الممثل القدوم من خارج المدينة" [96].

عمد الإغريق إلى اســتخدام " المناظر المرســومة على كواليس دوارة أشـــبه بموشور ذي ثلاث واجهات متيحاً فرصة الإشارة إلى أكثر من مكان واحد " [97]، وهذه الأمكنة الموجودة في الداخل – مكان العرض – ارتفعت فيها كواليس عدة دوارة لكل منها ثلاث واجهات تتحرك على مركز أو محور بالمنتصـــف وذلك لســـهولة تغيير المنظر وفق نوع المسرحية التي يجري عرضـها، والواجهات الثلاث هذه كان يُستَخدم أحدها للتراجيديا والثانية للكوميديا والثالثة للأســطورية، وكان يســتعان بهذه المناظر لشرح التمثيليات التي تدور حولها المسرحية، وكانت هذه الكواليس الدوارة بداية معرفة ميكانيكية المسرح، وتم اطلاق تسمية لتلك الكواليس المنشورية الشكل فعرفت باسم – (البريكتوا) [(23)] - أي المخروط ذو الثلاثة ابعاد[98].

فقد عُدَّ (سـفوكلس)[(24)] " أول من ابتدع المناظر المسـرحية – الديكورات – وأول شاعر مسرحي صور على جدران المسرح أو وضع عليه صورا أو اشياء تمثل المكان الذي تقع فيه الاحداث " [99].

كما عُدَّ الممثل العنصـر الرئيس في العصـر الإغريقي، إذ كان الممثل الواحد يلعب أدوار كل الشـخصـيات، ففي عهد (أسـخيلوس)[(25)] أضـيف الممثل الثاني في الحوار المسـرحي فأبرز الديالوج في المسرح الإغريقي، وأضـاف (سـوفوكلس) الممثل الثالث.

استخدم الممثل الإغريقي القناع في التمثيل الذي غطى منطقة الفم، وصُنِّعَت هذه الأقنعة بطريقة تمكن الممثلين من إيصـــال أصــواتهم للمتلقين، واتســمت برســوم تعبر عن مكنون الشخصية من حزن أو سعادة ففي الأولى يرسم عليها العبوس وفي الثانية يرسم عليها ملامح الضحك والسخرية [100].

لم يسـمح الإغريق بتمثيل عمليات القتل على المسـرح، بل يجري ذلك خلف الكواليس، " وكانت الاكيكليما Ecceclyma وهي عبارة عن مصـطبة خشـبية واطئة نسـبيا ومثبتة على عجلات بحيث يمكن دفعها خلال الباب الرئيسـي لتكشـف عن المشـهد أو المشـاهد التي يفترض انها حدثت خلف الاسكينا، أي خارج المنصـة " [101] فأبطال مسـرحيته (أسـخيلوس) " لا يتجاوز عددهم الثلاثة أو الأربعة كما يعتمد الشـطر الأكبر منها على حركات الجوقة وغناءها، ولما كان (أسـخيلوس) لا يجمع كل الأبطال على المسـرح في مشـهد واحد، أصـبح بإمكان مُمَثِلين اثنين أن يقوما بثلاثة أدوار كما هي الحال في مسـرحية الضـارعات وقيام ثلاثة ممثلين بأربعة أدوار كما في مسرحية الفرس " [102].

رافق القناع المسـرحية الإغريقية منذ عهدها الأول، وكان يُصـنع من الخشـب أو لحاء الشـجر وربما بُطِّن بالأقمشـة كي لا يقرح الوجه عند ارتدائه وكان يكسـو الوجه كله، وحتى الرأس ويثبت فيه شـعر صـناعي كان من العلامات الفارقة بين المرأة والرجل في الشـخصـية المسـرحية وجعل القناع أداء الأدوار النسـائية من قبل الرجال أكثر إقناعاً، وكان الممثل يرتدي قناعاً واحداً للشـخصـية طوال المسـرحية، باسـتثناء حالة (أوديب) الذي لزم له قناعين، كما أن كل ممثل لدى تبديله القناع تمهيدا لانتقاله من شـخصـية إلى اخرى كان عليه تبديل صـوته ليتفق مع طبيعته الشـخصـية، فضـلاً عن أن القناع سـاعد على تضـخيم وجه الممثل، إذ يراه الجالسـون بعيدا، كما يضخم الصوت لأن فتحة الفم كانت أشبه ببوق [103].

وبهذا فإن الممثل الإغريقي تميز بصـوته الذي يتغير مع تغير الشـخصـية جاعلاً عملية تغيير الشـخصـيات عنده تتم عن طريق القناع الذي يضـفي عنصـر الصـوت مصداقية عليه فيخلق مونتاجاً بين الشخصيات التي يمثلها، فالأقنعة أوجدت دينامية مما جعل المشـهد الذي وُظِّف فيه القناع يُعوض عن الماكياج أولاً وعمل ما يُشبه المونتاج ثانياً.

لم يخلُ الزي الإغريقي من خصـائص معينة ارتبطت بالشـخصـية فضـلاً عن نقله معلومات هامة عن الشـخصـية وأبرز هذه الخصـائص القماش المثبت فوق

الصدر والجسم وتكونه من " ملابس طويلة تصل إلى الاسفل عبارة عن فراء وعباءة، وللعباءة رداء طويل مشدود بحزام من جهة الخصر يدعى الكيتون"[104].

يُعَّد اللون الصــفة العامة للزي الإغريقي " فالألوان الســائدة هي الأصــفر والأزرق والأخضــر، والأحمر القاتم والبنفسـجي والقرمزي القاتم. وتَكَّون الزي فضــلاً عن صفة اللون، من حذاء عالٍ يسمى (كوثورنوس) الذي يصنع من الخشب الفارغ أو اللباد وارتفاعه بين عشـرين إلى ثلاثين سـنتيمترا وتخضـع ألوانه إلى ألوان الثياب. فيرتدي الملك حذاءً أعلى من احذية الرعية وهم من دون مرتبته، وهكذا الملكة، فإن حذاءها أعلى من احذية وصــيفاتها ولون ملابس الملك هو الارجواني الفاقع، والملكة الملاءة البيضـاء، والعراف عباءة الصـوف، اما الحزام فيرفع إلى الثديين، كي يضـفي على القامة بعض الطول، ولكي يتوازن الجسم في عين المتلقي [105].

إذاً رضـخت عملية التصـاميم لحسـاب الممثل الذي لعب مع زيه واكسـسواراته والديكور البسيط في العصـر الإغريقي دورا سينوغرافيا من خلال التجسيد للشـخصـية المسرحية الإغريقية التي تَطّلب اداؤها تلونا في الصوت والأداء.

2-2 المسرح الروماني :

لم يحظ المسرح الروماني بشكل جذري تأسيسي كما حظي المسرح الإغريقي، لكنه يدين للأخير بالكثير، فلم تكن المشـاهدة المسـرحية عند الرومان تنبع من جانب ديني مما فقد عنصراً أو آخر من عناصر التأثير الذي وجد عند الإغريق.

إن أولى الكتابات الدرامية الرومانية بدات مع (ليفيوس اندرونيكوس)[(26)] " الذي قدم في احد الالعاب الرومانية لعام 240 ق.م عرضــا مســرحيا شــائقاً يحتوي على مسـرحية تراجيدية وأخرى كوميدية مقتبسـتان من أصـل يوناني. وقد اسـتولى هذا العرض على البَاب الرومان، حتى أصــــبحت هذه العروض المســــرحية مظهراً من مظاهر الحياة الاجتماعية الرومانية " [106].

أخذ المسـرح الروماني في التطور ليجتاز المسـرح الإغريقي، واتخذ في معماره شـخصـية مسـتقلة به " فقد امتدت خشـبة المسـرح لتحتل القطر الكامل لشـبه الدائرة اليونانية ومن ثم اخذت شكل الدائرة " [107].

فقد بني المدرج الروماني على " أرض مســـتوية حيث كان المنظر الثابت والمدرج في المسرح متصلين كوحدة معمارية مستقلة واحدة، كما اصبح هذا المنظر المبني الثابت مفرطا بالزخرفة، وكان للمســرح الروماني منصـــة (مصـــطبة) طويلة وضيقة ومسقوفة " [108].

إن التطور الحاصـــل في معمار المســـرح الروماني كان مقدمة للانتقال إلى نظام مســارح القاعات. اســتعمل الرومان المنظر الخلفي كما " اضــيف إلى الادوات المسرحية من جهتي منصة التمثيل مواشير مثلثة الشكل تدور على نفسها عارضة صورا مطلية على جوانبها ملائمة لتحولات العمل الدرامي " [109].

وبهذا فإن الصـــور المطلية المعروضـــة وفق ما يلائم التحول الدرامي للعمل كانت جذورا لما يمكن تســـميته اليوم توظيف الشـــاشـــة الســـينمائية، في العرض المسرحي، فهذه الصور المطلية المعروضة بواسطة المواشير كانت تتيح تحولاً سريعاً للأحداث واعطاء الجو المسرحي ايقاعا سريعاً طارداً كل ما من صفته خلق الملل.

لم يكن الممثل في المسرح الروماني يتميز بالسمو والاحترام كقرينه الإغريقي فالممثلون الرومان كانوا " من الاجانب والاسرى وكثير منهم، كانوا من الرقيق، الذين أظهروا براعة وحذاقة في التمثيل ليشروا بذلك حريتهم " [110].

أوجد العدد الضـــخم من المتلقين الذين لم يحتفظوا بهدوئهم مشـــكلة أيصـــال الصـوت، ولحل هذه المشـكلة، لجأ الممثلون في المسـرح الروماني إلى ارتداء الأزياء والقناع، ليعرضـــوا نمط الشـــخوص التي يودون عرضـــها على المســـرح، فقد ارتدى الممثلون الأقنعة البنية اللون، لتمثيل شخوص الرجال، والبيضـاء لتمثيل دور النسوة، واعتمدت الأقنعة الضاحكة على نوع المسرحية، وارتدى الغلمان ثوبا مخططا (مقلما) يدعى (التوجا)، كما ارتدى الجندي معطفا أو عباءة قصـيرة، وارتدت شـخصـية الفقير (توجا حمراء)، وارتدى العبيد رداءً قصيرا مشدودا حول الخصر بحزام سمي (التُنك Tunic) وفي البداية لم يسمح للنساء بالتمثيل في المسرحيات وادى دورهن الغلمان ولكن في الحقبة المتاخرة، لعبت النسوة ادوارا مسرحية، فمثلن في المسرحيات الصـامتة، المايم والبانتومايم، ولعب التمثيل الصـامت سواءً بالأيماءة أو الاشـارة دورا مهما في المســـرح الروماني، ومثلت الأدوار بكلمات ومن دون كلمات، فالدور الذي مثل بالإيماءة جعل المتلقي يميز ما يدور أمامه مثل المشـهد الذي يظهر شـخصـية

مريضة، أو مشهد يمثل شكل القيثارة مع الأصابع لتعرض مشهداً موسيقياً، أو لتبين للمتلقي أن هذا الممثل، مهتم بالموسيقى، من غير الإشارة إلى ذلك بالحوار [111].

ومن خلال ذلك فإن المسرح الروماني أوجد ديناميته التي أشبه ما تكون بالتوليف الذي وإن لم يعتمد التنسيق في الخطوة والفكرة إلا أنه جعل من المشهد الذي احتوى على المايم والكلام مشهداً ذا إيقاع سريع أشبه بالأيقاع المونتاجي للفيلم في الوقت الحاضر.

3-2 القرون الوسطى :

مَرّ المسرح في القرون الوسطى بمرحلتين، المرحلة الأولى المتمثلة بالكنيسة والمدعومة من قبل رجال الدين، والمرحلة الثانية مرحلة العرض خارج اطار الكنيسة وحكمها الروحي والاقتصادي والاداري، فأوجدت بذلك عروضا اختلفت عن المرحلة الأولى في طبيعة عرض الموضوع ومدى الفعل ورد الفعل من قبل المتلقي.

خلال المرحلة الأولى المتمثلة بتقديم المسرحيات في الكنائس اكتسبت" المسرحيات الصبغة الشرعية، واستخدمت الكنيسة بشكل تام سقيفات صغيرة سميت (المانشنز)، ومن خلال تلكم السقيفات قدمت مناظر متعددة، مثل بيت المقدس، الجحيم، الفردوس، حيث استخدمت تقنية خاصة وهي حركة المَشاهد المسرحية، والمتلقين بعضهم نحو بعض، فقد تم تحريك المتلقين من خلال استخدام مجموعة من الغرف المبنية، كل غرفة منها تمثل منظراً أو بيئة مختلفة وتحرك المتلقين من غرفة لأخرى مثلما يفعل جماهير رواد حديقة الحيوان عندما ينتقلون من بيت الفيل إلى أقفاص القرود " [112].

إن الانتقال بالمتلقين من خلال تلك الغرف لرؤية مَشاهد متعددة أوجد ما يُشبه المونتاج السينمائي الذي ينتقل من مشهد في غرفة الاستقبال إلى مشهد خارج المنزل، وذلك ربما جعل المتلقي نوعا ما يقظاً للحدث المسرحي.

جرت بعض عروض القرون الوسطى المسرحية في مسارح أحاط بها المتلقون من كل جهة، على شكل دائرة إلى حين خروج العروض خارج الكنيسة اصبح المتلقون يحيطون بالعرض " في شكل يشبه القوس بحيث يشمل المنظر الذي يمثل السماء يمين الممثل والجحيم اقصى اليسار " [113].

وكان للناس دور في تقديم هذه العروض، فقد ابتعد تقديمها عن نطاق رجال الدين، كما قدم الناس عروضـــا حياتية مما أتاح ظهور ثلاثة أنواع من المســـارح " مسـرح المصـطبة المؤقت الذي تسـتخدمه الفرق الجوالة، والمسـرح الممتد من مسـرح الغرفة في الكنيســة، والمســرح الثالث هو مســرح العربات المقام في (إنكلترا) خلال مهرجان العربات حين تقديم مسرحيات الأسرار في عيد الجسد " [114].

ظهر التمثيل الحقيقي عند قيام النقابات بنشـــاطها التمثيل " وعندما طغت اللهجة الشـــعبية على اللاتينية، الأمر الذي حدى بالناس القاطنين الأرياف والمدن تقديم أدوار مســـتلهمة من أنواع مهنهم، كما عُرفت الفرق التمثيلية من خلال فرقة تعرف باســـم ديوان العدل والقانون وجمعية أولاد الحظ أو الحمقى، وهم طلاب كانوا يتخذون من ملابس التمثيل ما يشبه ملابس المهرج البلاطي، نصفها أصفر والنصف الآخر أخضـر، حاملين على رؤوسـهم قبعة ذات أجراس صـغيرة ويعلو على جانبيها معلقات مثل أذان الحمار، حاملين الصولجان بأيديهم " [115].

تميزت عروض المسرح في القرون الوسطى بخشبات ثابتة وأخرى متحركة " إذ قدمت العروض المسرحية لأيام وأسابيع على خشبات ثابتة كانت على شكل مربع، كما استخدمت المكائن لخلق المؤثرات الخاصـة كالأدوات المتمثلة بالبكرات والحبال، ولخلق مؤثر الغيوم، واســتَخدَمت العروض الباب المســحور (Trapdoor) لإخفاء الممثلين، واســتخدمت العروض الخشـــبات المتحركة حينها والتي كانت عبارة عن مصـــاطب على عجلات وســـميت بعربات الموكب وهي عبارة عن كوخ اعتلى قمة العربة مزود بخلفية – مكان لتغيير الملابس – وتَجَمع المتلقون حول العربة للمُشاهدة " 116.

ميزت الأزياء الممثل المؤدي للشـــخصـــية الدنيوية عن الروحية، فارتدى القديسون ملابس كنسية مستعارة، في حين " ارتدت الشخصيات الدنيوية أزياء تشير إلى حالتهم في الحياة، وارتدت الشـــخوص المؤدية لأدوار الشـــياطين ذيولاً ومخالب وقرونا وأجنحة، والزي القروسطي تميز بكونه زياً غنياً، كما تَحَمَل كل ممثل كلفة زيه في بحث حثيث عن مواطن الجمال، حتى لو تعدت الصيغة الحقيقية المرسومة للزي نفســه، فالمحاولات وإن كانت قليلة إلا أنها ســعت إلى خلق الأيهام بالحقيقة، فقطعة من الملابس الحمراء مثلت البحر الاحمر، وكلمات قليلة لعبت دوراً في إيجاد ضروب

من التقنية التمثيلية، وبمعية المنظر الواســـع تمت الإشـــارة إلى الأمكنة المختلفة، فشـــجرتين أو ثلاث مثلت الغابة، فخلقت الذهول لدى، المتلقي لاســـيما أن معرفته المسبقة بالمواضـيع كونت الأرضـية الخصـبة المقنعة للدراما المقتبسـة من القصـص التوراتي وبذلك فإن السينوغرافيا في القرون الوسطى لم تحظ باهتمام المسرحيين الذين كان الهدف الديني هو مصـــــب اهتمامهم فبهذا الهدف انطلقت العروض وتطورت ووصلت إلى ما هي عليه في عصر النهضة.

2 – 4 عصر النهضة :

ازدهر المســرح في أوربا خلال عصــر النهضــة والذي أجمع المؤرخون على امتداده – عصر النهضة – (1565 – 1675). وكانت معظم العروض المسرحية تقدم في وضـح النهار إذ " كانت الإضـاءة الخاصـة الوحيدة بشكل أدوات مسرحية – مشـاعل وفوانيس – تسـتعمل للاشـارة إلى المشـاهد الليلية، والعروض تقدم بعد الظهر وبهذا لم يسـتعمل أية إضــاءة أو إنارة (صــناعياً) وثلاث علامات – دقات – على خشبة المسرح كانت تعني بدء العرض المسرحي " [117].

أول مسرح كلاسيكي باقٍ هو مسرح (Teatro Olimpico) والذي لا يزال ليومنا هذا مقاما في (فينيســيا في أيطاليا) وقد بني ما بين عامي (1584–1585) من قبل أشهر المعماريين الأيطاليين (Andrea Palladeo)، وكانت قاعة المسرح مفتوحـة من الأعلى على الســـمـاء، وبنى (تيـاتريس فـارينس) في (Parma) أول مسـرح مع مقدمته حوالي عام (1618) وبهذا غدت السـينوغرافيا في عصـر النهضـة إحدى الوسـائل التي يلجأ إليها المعماري الذي يقدم فكرة عن المبنى قبل عملية البناء " وهي التخطيط الراسـي والأفقي و(السـينوغرافيا) التي عني بها تصـوراً لواجهة من وجوه المبنى التي تسمح بالحصول على صورة كاملة للمبنى النهائي وذلك عن طريق الحيلة البصرية ووضع المنظور " [118].

تطورت السـينوغرافيا في عصـر النهضـة عندما بدأت السـتائر الخلفية الملونة التي تســتخدم المؤثرات المنظورية تجعل القاعات التي تعرض فيها المســرحيات تبدو أوســع إذ كان بالامكان رؤية مشــاهد منظورية من خلال أبواب المســرحيات المشـيدة

كما أدخلت عليها ما يشـــبه الأجنحة وهي عبارة عن قطع جانبية من القماش الملون القابل للتبديل.

اتسمت خشبة المسرح الفرنسي وفن المناظر بخصائص المسرح الأيطالي في القرن الســابع عشــر ويتمثل هذا " بزحمة المناظر في البحث عن تشـكيل فضــائي ســينوغرافي يلائم عروض القصــور والبلاطات ويتوافق مع متطلبات ظهور الأوبرا المتعدد المناظر " [119].

لم يكن للزي في عصر النهضة اهتمام بالدقة التاريخية، انطلاقاً من مبدأ " أن استعمال الأزياء هو استعمال للملابس المعاصـرة مع تنويع غريب في الملحقات إلا أن القناع الجيميزي – الذي يعود إلى عصر الملك (جيمز) والمسرح الباروكي طوراً تدريجياً أشكالهما في الأزياء بدمج العناصر المعاصرة بالعناصر الكلاسيكية والغريبة بحسب ذوق المصمم وكان الهدف دائماً أقصى الترف والتطرف " [120].

إن أول مســـرح باقٍ في لندن كان قد بني على يد نجار يدعى (James Burbags) والذي عمل لمدة وجيزة ممثلاً وكان بجلاء قد ولد للمسرح، كما أن أحد ابنائه الاثنين، وهو الأصـــغر ويدعى (Ritchard) من أوائل الممثلين الانكليز البارزين الذي جسد شخصيات لا زال صداها إلى الآن في المسارح العالمية مثل هملت، عطيل، لير، ريتشارد الثالث.

أكثر المسارح الاليزابثية المعروفة هو مسرح (Glob) – الكلوب – والمبني من قبل أولاد (Burbage) في جنوب لندن عام 1549 فقد مثلت فيه أشـــهر مســرحيات شــكســبير وبعد عرض مســرحية (هنري الثامن) عام 1612، اندلعت النيران فيه وجعلته حطاماً " [121].

إن الممثل الاليزابيثي بوصفه عنصراً من عناصر السينوغرافيا جعل من أدواته مع معمار المســرح شــكلاً يؤدي إلى أداء تام وجميل " فكان يقف وســط الجمهور ويتكلم بسرعة أكثر وبسرعة طبيعية وكان يحشو في سياق كلامه ملاحظات جانبية بين الحين والآخر وكان يتحدث إلى الجمهور أو إلى شخص ما بينهم بشكل مباشر وعن قرب، وعندما يريد أن يتكلم بهمس لا يجهر نفسه لأن الخشبة تساعده في ذلك لقربها منهم " [122].

وكما هو الحال عند الإغريق فإن المسـرح الاليزابيثي لم يسـمح للنسـاء في التمثيل فيه لذلك كان يسـتعان بالغلمان الصـغار لنحافتهم وبنيتهم الرشـيقة وخفة صـوتهم، كما امتهنوا أدوار ممثلين كبار السـن إذ لعبوا أدوارا كـــ (جوليت) و (روزاليندا) و (بوريشـيا) و (فيولا)، وكما الحال في إيطاليا فإن الممثلين فضـلاً عن التمثيل فإنهم رقصوا وغنوا.

2 – 5 القرن السابع عشر :

مع التطور الحاصـل في ميادين الأدب، أصـبح من المُسـلَّم به تطور نظرية العرض المسـرحي، وبما أن المونتاج المكتشـف في العصـر الحديث تَكَوَّنَ من أكثر من حدث معروض في آن واحدٍ منسـق تنسـيقاً يخدم الفكرة، فإن سـينوغرافيا مسـرح القرن السـابع عشـر جَسَّـد ذلك عِبرَ" خشـبة المسـرح وشـكلها المتزامن بمعنى ظهور أكثر من حادثة في وقت واحد على الخشـبة فقد كثر اسـتعمال السـتائر المسـرحية بوظائف متعددة، وأزيح سـتارٌ ثان ليكشـف عن منظر آخر، أو ميدان جديد لأحداث أُخَر وعلى خشـبة المسـرح وفي جانبيها عمودان مجسـمان بينهما طريق أو شـارع مرسـوم بالمحافظة على المنظور وفي يمين ويسـار الخشـبة أبواب تقود إلى مقدمة خشبة المسرح " [123].

حدثت ثورة في تصـميم المنظر المسـرحي في أواخر القرن السـابع عشـر وجاءت " التصـاميم جاءت على نحو مزخرف ومفرط وغريب فكانت ثقيلة الحركة وكثيرة التفاصيل فاصبحت منمقة اكثر فاكثر واصبح المشهد مع صراعه مع الممثل اكثر ما يجلب الاهتمام " [124].

ومن تقنية السـتائر المسـرحية الداخلية منها والخارجية تعددت الأحداث المعروضـة على الخشـبة وتنوعت، مع أعمدة المسـرح التي حافظت على المنظور خلال عرضها لأفكار متعددة، مما خلقت ثيمة المشهد المزدوج.

أشارت بعض المدونات بأن النساء ربما ظهرن بدور حواء في الدراما الإنجيلية خلال القرون الوسـطى، وكان ظهور الممثلات المحترفات في أول الأمر في إيطاليا في (كوميديا ديلارتي) في شكل المسرح المرتجل والذي بدأ في القرن السادس عشر، وظهرن النساء على المسارح الإنكليزية في القرن السابع عشر [125].

أُضيئت خشبة مسرح القرن السابع عشر بـــ " شمعدانات تعمل بالشحم أو الشموع أثناء الإحتفالات [126].

انطلقت سينوغرافيا مسرح القرن السابع عشر من التغييرات التي طالت خشبة المسرح من المنظر المزود بالأجنحة والمكائن التي زود بها الخشبة فساعدت بذلك في تغيير المشاهد بشكل اسرع صانعة مونتاجا مسرحيا.

2 – 6 القرن الثامن عشر والتاسع عشر :

مع حركة التنوير الفلسفية في منتصف القرن الثامن عشر، كان هناك احياء للكلاسيكية، وتقيد المصممون حينها على نحو صارم بوحدة المكان مجربين تصاميمهم في الضوء والظلام وجعلها متوافقة مع الجو.

في نهاية القرن الثامن عشر كانت الستارة تسدل لتغيير المنظر كما استعمل ستار التل وهو " ستار مصنوع من قماش التل الخفيف الشفاف الذي يكشف عن كل ما خلفه من مناظر وديكورات وشخوص، وَاستُعمِل هذا الستار كخلفية في العروض العصرية وأحياناً لعكس بعض الصور أو الشرائط السينمائية عليه" [127].

عد (ديفد كاريك)[(27)] من ممثلي المسرح القلائل الذين تميزوا بحنكة في القرن الثامن عشر فقد تميز أُسلوبه التمثيلي " بأنه لم يكن يسمو على الوقفات والمباغتات والإطالات المستفيضة في مشاهد الموت لإستدرار التصفيق، هذا بالإضافة إلى أنه كان يؤدي معظم أدواره في ثياب فاخرة من طراز عصره"[128].

وبهذا فإن الممثل في القرن الثامن عشر تميز ببساطة الزي المنتمي إلى عصره وفق أيديولوجية ينطلق منها في عرض الشخصية.

أُضيء مسرح القرن الثامن عشر " بالمشاعل، والشموع ومصابيح الزيت واستعملت الإضاءة السفلى، وكان أكثر استعمالات الإضاءة الملونة من خلال الانعكاس الناجم عن الماء الملون بواسطة المرايا كما رسمت الظلال على المسطحات، وكانت قاعة المسرح معتمة تماماً أثناء العرض " [129].

أدت السينوغرافيا دوراً مهما في مسرح القرن التاسع عشر " خاصة في إضاءة خلفية خشبة المسرح، وساعدت السينوغرافيا على خشبة المسرح في ظهور ضوء

القمر في المســـاء، الرياح المتحركة النجوم بأحجامها، ظهورها وخســـوفها، بما قدم سينوغرافيا متطورة للخشبة المسرحية ".

أُدخلت الإضــاءة الغازية إلى المســرح عام 1817 ومع اكتشــاف المصــباح الكهربائي عام 1879، أصبح حينها الضوء أول رسام للمناظر، فمن خلال جهود (آبيا) ولدت الإضاءة المسرحية الحديثة.

وظهر في القرن التاسـع عشـر مفهوم غير منظور سـمي الجدار الرابع فجعل منطقة التمثيل خلف فتحة المسرح الأمامية بمقدمة مسرح عريضـة وأضواء ساطعة ولم تزل الأثاث والملابس والديكور ترسـم على المسـطحات وفق الحركة الطبيعية للمسـرحيين أمثـال(أنـدريـه انطوان) و (أوتوبراهـام) و (ج.ت كرين) و (كونســـتـانتين ستانسـلافسـكي) هذه الحركة كسـبت قوة دافعة بهؤلاء نحو الواقعية والدقة التاريخية التي بلغت ذروتها في الصـورة الفوتوغرافية الواقعية لـــــ (ديفيدبيلاسـكو) في دمجه حاسة الشم مع نتاجات عدة [130].

طوال عصـــور مضـــت، اشـــتملت العروض المســـرحية على المشـــعوذين والمهرجين والمغنين ومحركي الدمى، واشـــتمل العرض الأول على مغنين وراقصـــين لعدم وجود حديث أو حوار.

واكتسـب الممثل في القرن التاسـع عشـر منزلة اجتماعية محترمة توجت عام 1895 اعتلاء (هنري ارفنج) لقب الفروسية في التمثيل.

عُدَّ الممثل عنصـراً من عناصـر السـينوغرافيا بوصـفه خالقاً للتطابق الفني من خلال رسمه ماتريده وتحتاجه الشخصيات في صدق السلوك الشخصـي المنعكس من العاطفة الســـايكولوجية الحية من داخل المســـرحية، فيقول بذلك الممثل البريطاني (لورنس أوليفيه): إن التمثيل هو البحث المســـتمر عن الحقيقة، ويبدأ التمثيل مع الموهبة الفردية، مَلَكَة الخيال، ضـــبط النفس والحاجة للتعبير وطريقة الملاحظة من خلال الحواس: العيون والأذان والجلد واللســـان والأنف، فهدف الممثل الإخبار عن ظروف الشخصية داخل قصة المسرحية [131].

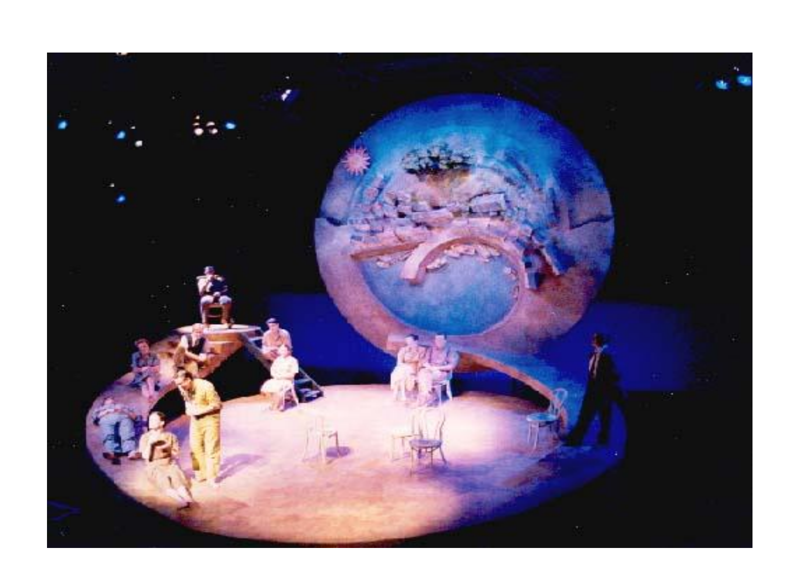
عُدَّ التمثيل هو التأمُل العاطفي للعوامل النفسـية الحقيقية لسـلوك الشـخصـية بكل ما تحويه المســرحية، فالممثل الناجح يضــم الصـــدق الداخلي في قانون مع ما

تعلمه من تقنية ليخلق احساساً بالحياة آخذاً مكانه على خشبة المسرح بوصفه عنصراً سينوغرافياً.

2 – 7 عناصر السينوغرافيا :

يدخل تحت لفظ السينوغرافيا عناصر عدة مُكَونة له، ومن نسيجها وتلاحمها تتم مهمة السينوغرافي الجيد ويتحقق العمل المسرحي المكمل لوظيفة النص والإخراج، وبتكامل هذه العناصر وائتلافها يتحقق الابداع.

وتُعَد هذه العناصر محددات للزمان والمكان والفضاء والبيئة مع ما تعنيه من زينة وعامل تاثير في المتلقي وشَدِهِ للعمل، وقد تكون هناك وظائف أُخَر لهذه العناصر تحددها طبيعة العمل كما يقوم الإخراج أحياناً على التركيز على عنصر من دون آخر ومنح عنصر فاعليته وبروزه أكثر من عنصر آخر فإنما يعتمد في هذا كله على الهدف من هذه العملية أو خدمة الفكرة أكثر مما يدل على إهمال هذا العنصر أو ذاك، ففي أعمال مسرحية تعتمد الإضاءة كثيراً من دون غيرها أو في أعمالٍ أخَر تتكلم الملابس فقط أو الديكور فقط، وبذلك فالعمل المسرحي الذي يعتمد على عنصر ما من عناصر السينوغرافيا أو على العناصر جميعها قد يعبر عن خصوصيته في عرض الفكرة أو اللغة الفاعلة. (ينظر: الصورة رقم 7).



الصورة رقم 7

2 – 7 – 1 الممثل

الممثل شـخص يعمل في السـينما والتلفزيون والمسـرح أو الإذاعة، فضـلاً عن لعبه الأدوار الدرامية فهو يغني ويرقص، أو يسـتخدم تكنيك صـوته فقط عندما يعمل في الإذاعة، لقد سجلت أول واقعة تمثيلية عام 534 ق.م لدى تقديم (شسبس) أولى عروضه في مسرح (ديونسيوس)، فأصبح أول شخص يتكلم بكلمات شخصية من شـخوص المسـرحية، مما أثار ثورة على المكايد التي كان يحكيها القصـاصـون الذين قصـوا الحكايات على شـكل أغنية أو رقصـة بوجود شـخص ثالث راوٍ للحكاية ولم ينتحل أحد دور شخصية من شخوص القصة بعينها، واليوم فإن مصطلح الممثل لم يعد قصـراً على الرجال وحدهم بل أخذ مصـطلح (ممثلة) يدعو اتخاذ الشـخصـية النسـائية مكانتها على المسـرح وأخذت الأدوار في المسـرحيات الخيالية والحقيقيية تتضمن كلا من الرجال والنساء على السواء وبشخوص حقيقية [132].

يعد الممثل، العنصر الأول في العملية المسرحية، ويقف بالصدارة في مجمل مكونات العرض، وتكون قدسية الممثل نابعة من مغزى أصيل هو قدرة جسد الممثل على الأداء، فضـلا عن اضـطلاعه بمهمات رئيسـة أخَر كقدرته الإيمائية في إيجاد سينوغرافيا العرض.

يتحرك الممثل في الفضـاء السـينوغرافي محركاً الخطوط الجامدة فيه، فضـلاً عن وجود الإضـاءة التي تعمل عملها في تحريك الموجودات على الخشبة فالعلامات المترابطة بين هذه الأجزاء في الفراغ وكتلة الممثل تجعل السـينوغرافيا خالقة للجو العام من خلال تلاحم جسد الممثل مع الكتل الموجودة على الخشبة [133].

إن التمثيل تيار شعوري يجسده الممثل وينبع من الداخل وينعكس نحو الخارج من خلال أدواته من صوت ووجه وجسد، فضلاً عن كون الممثل عنصراً أساسياً في التشكيل السينوغرافي فإنه ينقل المسرحية إلى المسرح فلا أحداث من دون الممثل، " فجسمه يخلق المكان ويشكل جزءاً من الفضـاء والفعل عنده هو روح التمثيل وكلامه جسم المسرحية ومن الخطوط والالوان يتكون القلب النابض للمشهد " [134].ان الممثل بِعَدِه أحد التقنيات السـينوغرافية يشـكل من فضـاء العرض بعمله " احسـاسـاً عالياً بالحقيقة وينقل هذا الاحساس إلى المتلقين مثيرا فيهم استجابة عاطفية" [135].

فمن خلال نقل الاحسـاس من قبل الممثل الذي يمتزج أداؤه مع عناصـر سينوغرافية آخر يكون العرض المسرحي قد اكتسب كنه التكثيف المنسق الذي نجده

في المونتاج السينمائي، ففي عرض (المفتش العام) لـــــ (مايرهولد) استخدمت ستائر ثلاث كخلفية للعرض، وأُطرت الأشياء الواقعية من صحون وفاكهة أمام الستائر " والستارة المركزية في العمق احتوت على ثلاثة أبواب، وكان لها وظيفة البوابة بالنسبة للعرض وكانت تدفع للأمام وباتجاه الجمهور منصات خشبية على شكل شبه منحرف، وامتلات بالديكورات وبالممثلين الذين اتخذوا مواقعهم على سكك خاصة، فمن خلال هذه الطريقة تمت عملية التكثيف" [136].

ومن خلال الميزانسين يصاغ أداء الممثلين في أساليب ذات تعبير مقصود وتكتسب أشكال الفن المسرحي سمات الكثافة، فدخول الممثل في فضاء التمثيل يجسد حينها تحول الفراغ – الفضاء المسرحي – إلى سينوغرافيا وبما أن الممثل عُدَّ في المرتبة الأولى على خشبة المسرح فهذا يعني أن جميع العناصر الأُخر يجب أن تكون منسجمة مع حركته الرئيسة [137].

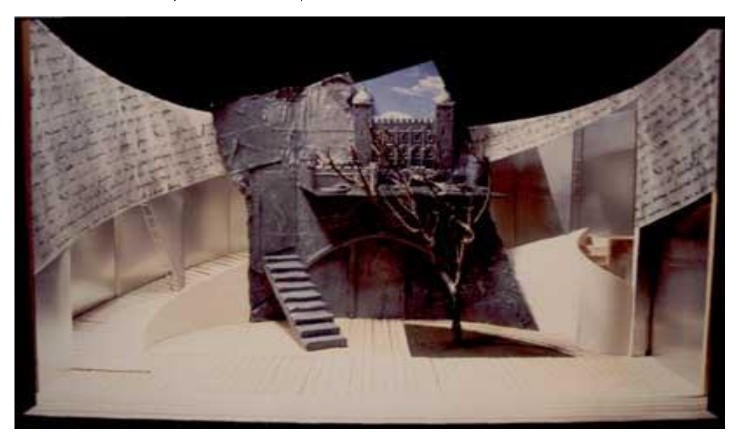
ومن خلال عملية الاندماج الجارية من قبل الممثل مع عناصر السينوغرافيا، يجد التشكيل السينوغرافي المعنى الحقيقي في التأثير على المتلقي على أن يكون متناسباً مع أداء الممثل، (ينظر: الصورة رقم 8).



الصورة رقم 8

إن اداء الممثل المسرحي الذي يجسد شخصية ما، كالتأكيد على حالة معينة أو حالتين، يشبه في تقنيته، تقنية المونتاج السينمائي المتضمن تراكباً للقطات فـ (بيتربروك) يدعو في مفهومه للممثل من خلال القص واللصق أن " يلعب الممثل في وقت واحد مشاهد مختلفة أو مواقف مختلفة فالأداء هنا متراكب من عدة لحظات مختلفة، وغير منتظم، فهو أداء للحظات أو ومضات غير مترابطة وغير منتظمة،

تماماً كقارئ الصحيفة عندما تقفز عينه من خبر إلى خبر ومن مانشيت إلى مانشيت آخر، تجعل اللحظة العالمية تُمَثَّل أمامه بشكل عام " [138]. (ينظر: الصورة رقم9).



الصورة رقم 9

وخلال تمثيل الممثل مواقف مختلفة، فإنه بحاجة إلى الإلتحام مع أقرانه من الممثلين أو مع الكتل بما يتناسب وميزانسين جسده فــ " ميزانسين الجسم الذي يعتبر تشكيلاً حركياً لجسم ممثل واحد إنما يتكون في ارتباط كامل مع الجسم المجاور له، وإذا لم يكن ثمة ممثل آخر فإن جسم الممثل يتجاوب مع الكتل القريبة، أكان ذلك نافذةً أو باباً أو عموداً أو شجرة أو سلماً، فجسم الممثل يرتبط لدى المخرج على نحو تشكيلي وحركي بالناحيتين التكوينية والإيقاعية وبالبيئة والتكوينات المعمارية " [139].

وبتجاوب جسد الممثل مع الكتل المعمارية في الفضاء السينوغرافي يتحقق الارتباط مع الجسد المجاور له مطوراً سينوغرافيا العرض من الناحيتين التقنية والجمالية (ينظر : الصورة رقم10).



الصورة رقم 10

" فمن الناحية التقنية تعتمد الحركة على التجهيزات المســرحية، فالاســـتثمار التقني للحركة يســاهم في التقليل من المســافة بين المَشــاهد والفصــول في العرض المســرحي وذلك بالانتقال من مشــهد أو فصــل " [140]. وعن طريق الاســتثمار التقني يتحقق الارتباط بصورة اسرع بين المشهد والفصل كما يحدث في المونتاج السينمائي.

فالاكســـوار يكتســب عند الممثل المســرحي معان يتفرد بإيجادها حين يعمل كأيقونة فقد يعطي صـــورتين لفكرتين مختلفتين، ففي مســـرحية (ريتشـــارد الثاني) يتحول التاج من صــورة أيقونية للســلطة إلى صــورة أيقونية للضــعف، ثم يســترد في النهاية صــورته الأولى، كما يمكن أن يؤدي الاكســـوار وظائف أُخر مثل الإضــاءة والملابس كما يحدث في حالة شـــمعة ليدي ماكبث، وقد تشـــكل جزءاً من الملابس المســـرحية مثل الخنجر الذي يحمله القاتل ويمثل ملمحاً رئيســـاً في هويته، أو مثل التاج في حالة الملوك[141]. وبتعدد الصور التي يشكلها الاكسسوار لدى الممثل تتعدد الأفكار التي يبتغي العرض المســـرحي التوصـــل إليها من خلال الأدوات الخاصـــة بالتقنية الســـينوغرافية يمكن للممثل المســـرحي بوصـــفه العنصـــر الأول في التقنية الســينوغرافية أن يخلق مونتاجاً في الذهن، ففي مسـرحية (فاوسـت) لـــــ (غوته) " يصف فاوست مشهد المدينة لـــ (فاغنر) قائلاً: استدر لتشاهد المدينة من الأعالي، من بوابة المدينة الخاوية الكئيبة تندفع جموع شـتى، وكل واحد يريد أن يشـمس اليوم، إنهم يحتفلون بقيامة السيد (...) ومن مضـايق الأزقة المعاصـرة ومن ظلال الكنائس الرهيب قد خرجوا جميعا إلى النور، انظر كيف تتشـــتت الجموع مســـتطارين خلال الحدائق والحقول، وكيف يحرك النهر في طوله وعرضـــــه كثيراً من الزوارق المرحة، وكيف يبتعد هذا الزورق الأخير وقد حمل فوق طاقته حتى ليوشـــك أن يغرق، ومن طريق الجبل تتراءى لنا الملابس الزاهية والألوان وها أنذا أسمع جلبة القرية " [142].

إن هذا الوصـف السردي أعطانا على لسـان (فاوسـت)، صـورة حية للفضـاء المكاني مما أوجد في الذهن ما يشبه تراكب الصور المنسقة التي نجدها في المونتاج الســينمائي، فالممثل يخلق المونتاج من خلال روايته لحدث ما، جرى أو يجري الآن، فعن طريق أدواته من صــوت وحركة وإلقاء واكســـوار يبين لنا الأحداث وتســلســلها على خشبة المسرح.

تتضــمن ســينوغرافيا العرض المســرحي لدى (آبيا) عناصــر تشــكيلية في التصميم المشهدي، حللها (آبيا) إلى " المشهد المرسوم المتعامد الخطوط والأرضية الأفقية والممثل المتحرك والفضــاء المُضــاء الذي يشـمل الجميع" [143]. يتكون العرض المسرحي بمجمل هذه العناصر، فكل عنصر منها يتحرك وفق معطياته المترتبة على عاتقه.

إن الممثل بوصـــفه كتلة ســـينوغرافية مندمجة مع بقية العناصـــر (الأزياء و الاكسسوار و الإضـاءة) يشكل وحدة سينوغرافية لدى دخوله الفضـاء المسرحي، محولاً هذا الفضــاء إلى فضــاء ســينوغرافي، ومحركاً بقية العناصــر التي تشــاركه في العرض المسرحي لإيجاد دينامية متجسدة على الخشبة تتعامل مع التقنيات السينمائية الموظفة على المسرح من شاشة وسلايدات وشرائح مراعياً عنصر الزمن والتوقيت – دخول وخروج – المناسب.

2 – 7 – 2 الديكور :

الديكور كلمة فرنســـية، يعربها البعض بكلمة (التزيين) وتعني إخفاء عيوب الشـــــيء أو إعداده إعداداً كافياً كي يلائم اســـــتخدامات عدة مع إمكانية تغييره إلى متطلبات متنوعة " ويختلف الديكور المســـــرحي عن فن الديكور العام بأنه المعادل التشكيلي للنص الأدبي المكتوب، والغرض منه ترجمة ما يحمله النص المسرحي من أفكار ومعاني إلى تصميم مرئي ومكملاً لباقي عناصر العرض المسرحي " [144].

تقسم خشبة المسرح التي يفترش الديكور فرشتها إلى ثلاثة اقسام :

1. الستائر الجانبية (الكواليس)، وتوزع على جانبي المسرح.
2. المسـتويات (البارتكابلات) هي مجسـمات توضـع على الخشـبة لإيجاد ارتفاعات عن سطح الخشبة.
3. الســـتائر الخلفية: هي من القماش الثقيل أو ذات وجهين تخفي الممثلين خلف المسرح [145].

تضم تقنية السينوغرافيا في العرض المسرحي الديكور كونه يشكل مع عناصر العرض الأخرى هندســة الفضــاء المســرحي، فقد يعطي الديكور معان متعددة حين يتجسد في عمق الخشبة. (ينظر : الصورة رقم 11).



الصورة رقم 11

ومن الضـــروري التفرقة بين العمارة وملء الفراغ المكاني ليكون مســرحاً وبين ملء الفضـاء المسرحي، فعمارة المكان وانشاءات المسرح، إذ أصـبحت تتداخل فيها عوامل هندسـية متخصـصـة، ربما إلتقت بعض الشــيء بعمل الســينوغرافي " فيكون الديكور مع الإضــاءة والملابس والتمثيل الجزء المنظور من العرض المســرحي بينما تكون العمارة جزءاً منظوراً خارج العرض المسرحي وليس هندستها " 146.

تتجســد الوظيفة الوصــفية للديكور من خلال إرســال المعلومات فهو أول ما يشـــاهد على خشـــبة المســـرح، ويحيل إلى زمن الأحداث ومكانها، ويحدد كذلك نوع مكان الأحداث: قصر، صالة، غابة، ويظهر مزاج الشخصية صاحبة المكان، ويحدد الديكور مهنة الشـخصـية، ومن وظائفه إعطاء جو المسرحية من نواح عدة، إذ تتمثل الناحية النفسـية بعرض الديكور للتكوينات والألوان والأحجام يمكن أن تعطي جواً من المرح والسـعادة والبهجة، أو قلق وإثارة وغموض، ومن الناحية البيئية قد ينقل الديكور المتلقي إلى إجواء البحر أو أجواء الصـــحراء والحروب ومن ثم إيصـــال إيقاع هذه الأجواء إلى المتلقي حتى قبل بدء الأحداث، وهناك بعد جمالي للوظيفة الديكورية من خلال اسـتخدام الألوان والتصـميم الهندسـي، وكذلك عد الديكور عنصـراً من عناصـر التقنية السينوغرافية فإنه يساهم في إخفاء الخلفيات غير الجميلة على خشبة المسرح، وملء الفراغ، اخفاء مصـادر الإضـاءة والفتحات وإيجاد الجو المناسب للممثل وإدخاله شعورياً في الزمان والمكان 147.

إن الديكور من خلال وصـفه لمكان الأحداث يعطي الإنطباع عن الجو العام حتى من دون كلمات الممثل، فإن المونتاج السـينمائي يتمتع بتلكم الصـفة من حيث كون المونتاج " تجميع سـلسـلة من الصـور التي تخلق سـلسـلة من الأفكار يتعلق بعضـها ببعض بسـبب تغيير المواقع والقطع السـريع ويسـتطيع المونتاج من دون كلمات أن يقدم الفعل الدرامي " [148].

إن الديكور ليس عنصـرا منفصـلاً عن عناصـر العرض الأُخر، بل يجتمع معها لتكوين صـورة مسـرحية " فوحدة الشـكل الديكوري مع نظام الصـورة الفنية للمسرحية ككل هي أول شرط للتكامل الفني للعرض المسرحي " [149].

ويتحقق هذا التكامل الفني في أوجه عند (شـكسـبير) في مسـرحية هنري الخامس حين يقدم شـكسـبير لجمهوره النصـائح التي تمكنهم من تخيل المناظر والامكنة، فيقول في الفصل الثالث :

(أطلقوا أعنة الخيال ودعوه يصور لكم
صبية البحارة يتسلقون حبال السفينة
وصوت الصفارة الحاد الذي يطلق الأوامر
وسط الضجيج العالي، والأشرعة المشرئبة
التي تدفعها الرياح الحفيَّة الحثيثة
فتنطلق عبر الأمواج وتثير أعماق البحار
وتصارع الامواج العاتية وتعلوها) [150]

وهكذا يمكن لتقنية المونتاج السـينمائي أن تصـور وتعطي كل تلك الأحداث والصـور ببساطة وفي لقطة واحدة " لكن شكسبير يحقق الهدف نفسه في وقت أقل ودون تكاليف، وفي مسرح (الكلوبGlobe theatre) نادراً ما كانت تحتاج مسرحيات شكسبير إلى ديكور إضافي عدا المعمار المسرحي، مما يثير خيال المتلقي وبالتالي يؤدي إلى نجاح العرض لكون الخيال أحد العناصـر المكملة للتقنية السـينوغرافية، فالمخيلة يمكنها أن تولد صوراً متراكبة، وممنتجة حسب الإثارة للخيال.

وبهذا فإن مخيلة المخرج المسـرحي الذي يجنح نحو وصـف منظر على الخشـبة، كإظهار ديكور ما، قد يسـبب له عوز التقنيات المسـرحية احباطا، فرؤيته الفنية قد تقول إنه يسـتلزم أن تكون الديكورات فخمة وأن يظهر مبارزة بين البطل

وغريمه أمام حشد من الناس، وهذا يتعذر حدوثه على المسرح، ولكن باندماج الديكور المسـرحي مع التقنية السـينمائية تحققت " ديكورات كاملة طبيعية، بواسـطة العرض السينمائي على المسرح، وذلك بفضل الجهاز الخاص بعرض (الكليشات) (الفإنوس السـحري) الذي يدخل في المهمات الكهربائية المسـرحية، فعلى لوحة العمق أو البانوراما تعرض صـورة الديكور مع وضـع الفإنوس السـحري في الخلف ووضـع الكليشـة بطريقة عكسـية حتى يظهر على شـاشـة المنظر بشـكل طبيعي، ولا يظهر عليه صورة أو اشباح الممثلين، بطريقة (الباك بروجكتار) في السينما " [151].

كما يمكن للمخرج أن يعرض الديكور " على الشـاشـة السـينمائية ووضـع عناصر ديكور حقيقية وبسيطة اخرى حولها " [152] ويتعامل الممثل مع هذه العناصر التي على المسرح، حين يكون على الخشبة وحين تظهر صورته على الشاشة يختفي من على الخشبة.

إن عملية عرض الديكور سـينمائياً – إدخال التقنية السـينمائية في العرض المسـرحي – تنبع من هدف اقتصـادي لأن الديكور " يبنى مرة واحدة ويصـور، ثم يستعمل بعد ذلك بصفة مستمرة بواسطة عرضه بالفإنوس السحري " [153].

تأتي مهمة السينوغرافي في استغلال تقنية الديكور في تكملة العمل المسرحي وتوصيل الفكرة، فيبدأ مصمم الديكور بداية حرفية باستخدام المواد التقليدية سواءً من الديكور المبني أو الديكور الإيمائي الذي يحوي تصـميمات معنوية خاصـة، فيأتي دور المصـمم في اعتماده المرونة والبسـاطة وسـرعة الحركة للديكور وسـهولة النقل، كما يعتمد الديكور على قوة الفكرة وتعقدها وبالعكس على أن لا يَخُل بالتجانس بين طبيعة التصميم وحرية الممثل في الحركة وإفساح المجال للعناصر الأخرى لتعمل مع الديكور وكانها فريق عمل متكامل.

2 – 7 – 3 الإضاءة :

الشـمس المصـدر الوحيد للإضـاءة على مسـرح الحياة، وبتعامد سـقوط أشـعة الشمس على الأرض وبتركيز شديد يكون الصـيف، وببعدها يكون الشـتاء ثم الخريف والربيع حسـب منازل الشـمس، إذ يعطي كل من الفصـول انطباعا للحركة والتاثر والمزاج.

وهكذا هو المســرح، فحيثما تكون الإضــاءة قوية أو ضــعيفة جزئية أو كلية يكون معها حجم الحدث وحجم التاثير.

ظلت الشـمس حتى القرن السـادس عشـر هي مصـدر الإضـاءة المسـرحية الوحيد حيث قدمت العروض آنذاك في وضــح النهار، وبمقدم القرن الســابع عشــر أُضيئت قاعات وخشبات المسرح عن طريق شمعدانات تعمل بالشحم أو الشموع اثناء الاحتفالات [154].

تأتينا الإضـاءة من المصـدر الأصـلي مثل " الشـمس والبروجكتور، اما الإنارة تأتي من مصــدر غير أصــلي أي منعكســة مثل القمر الذي يأخذ نوره من الشــمس وللإضاءة خمس وظائف :

1. اختيار الرؤية 2. كشف الشكل. 3. الأيهام بالطبيعة
4. التكوين 5. الجو العام

إن الضـوء واللون، هما وجهان لعملة واحدة فالضـوء يعني اللون واللون يعني الضــوء " [155]. صــحيح أن القدماء اســتخدموا الشــمس أو النار للإضــاءة، إلا أن الإضــــاءة الحديثة وفرت فرصــــة اختزال الأزمنة والأوقات داخل العرض المســـرحي الواحد والانتقال من وقت إلى وقت آخر عبر الإضــاءة الحديثة وهو ما أضــاف إلى المسرح تقنية أخرى لم تتوافر قديماً.

تكون الإضـاءة على المسـرح أما " إضـاءة عامة لمناطق التمثيل، أو إضـاءة خاصـة لأحداث أو اشـخاص وكلاهما يسـاعد على إبراز معالم الممثل أو يوضـح أو يفسر أحداثاً درامية " [156].

على الســينوغرافي معرفة الوظائف التفصــيلية المتعددة للإضــاءة من تأكيد وتركيز وتكثيف الحضـور لحدث أو ممثل بعينه كما أنها تكون مع اللون صـورة فنية تشــكيلية معبرة أثناء اندماجها في وضــع معين، فضــلاً عن وظائف أُخر في إيجاد الدراما بمعناها المؤثر وإقناع المتلقي بالوقت المراد في المســرحية، حتى يتصــور أنه في النهار أو في صيف أو شتاء " فالضوء المُركز على قسم محدد من الخشبة يعني المكان الآتي للحدث، (...) ويمكن عزل ممثل أو اكسسوار ... الخ، بتسليط الضوء عليه (...) ليســـت الغاية تحديد المكان المحاذي وإنما إبراز ممثل ما أو غرض ما بالنسبة لمحيطه، فبذلك تصبح الإضاءة علامة للأهمية المؤقتة أو المطلقة للشخصية

أو الغرض المضـــاء ولها القدرة على تضـــخيم أو تعديل قيمة الحركة أو التحرك أو الديكور، وهذا يعني إمكانية إضـــافة قيمة ســـيميولوجية جديدة، إذ أن وجه الممثل أو جسمه أو قطعة الديكور، يبرز ليأخذ شكلاً من خلال الإضاءة، وكذلك بالنسبة للون الذي تشعه الإضاءة فهو – أيضاً – يلعب دوراً سيمولوجياً " [157].

وبذلك فإن " تركيز الإضـــاءة على أشـــياء معينة أو اســـتخدام المنظور عن طريق تقديم المنظر المســـرحي من خلال فتحة في حائط وذلك في عرض موقعة (ترافلجار)[28] كل هذا يشـبه عملية تحديد المنظور في الكاميرا السـينمائية كذلك فإن إيقاعات الحركة أو عملية تحويل الصـــور يقصـــد بها أن تحرز ذات التاثير الذي يحدثه التقطيع والمونتاج السينمائي " [158].

هناك نوعان من الإضاءة على خشبة المسرح، إضاءة منتشرة تستعمل لإيجاد الجو المناسـب، وإضـاءة مركزة وموجهة، الغرض منها إظهار عناصـر معينة هامة، فالأولى " تشـترك مع المناظر في التعبير عن المكان والزمان الذي تدور فيه حوادث المســرحية، والثانية، لها القدرة على تركيز قوة كبيرة من الضـــوء على عناصـــر لها أهمية كالممثل مساهمة في تتبع حركاته وتعبيراته المختلفة على الخشبة" [159].

عَدَّ (آبيا) تحديد مجموعة من الاشـكال في الفضـاء المسـرحي من وظائف الإضـاءة الرئيسـة، فتغيير الأشكال والتي يبنى على أساسها الإيهام، توجِدها الإضـاءة المركزة، فأي شـكل له ثلاثة أبعاد يصـبح تشـكيلاً حين يؤثر الضـوء فيه، من خلال تحديد خطوطه الخارجية [160].

إن الإضــاءة حالة مبنية على إيجاد التكامل في العرض المسـرحي من خلال تكامل كل العناصر السينوغرافية.

وتستطيع الإضـاءة تَتَبع حركة الممثل، كالكاميرا السينمائية التي تتابع حركات الممثلين، فالإضـاءة المسرحية كما تصورها (آبيا) " تتناسب مع كل حركة يقوم بها الممثل، فقاعدة الأعداد كلها، عن طريق تموجات الضـوء والظل، تتحرك معه، مُتَبعة التشـديد الدرامي المنتقل لكل منظر على حدة، أو في أعقاب عدة مناظر، يرينا(آبيا) كيف أن (سيكفريد) و (هننك) في الفصـل الأول من (زيكفريد) يتناوبان الضـياء والظل، على حســـب دور كل منهما من حيث الأهمية" [161]. إذ أدت الإضـــاءة دوراً مونتاجياً من خلال دورها بوصفها عنصراً يشكل السينوغرافيا تقنياً.

فالمخرج عن طريق أدواته التقنية يمكنه التحكم بالمَشَــاهد وإظهار أكثر من مشهد على الخشبة من خلال تعامله مع بقع الضوء والظل.

تؤدي الإضــاءة دوراً فاعلاً في إيجاد صــور مختلفة على خشــبة المســرح، صـــورتين لمشـــهدين، لحدثين، متوازيين، كالأحداث والصـــور الناتجة عن المونتاج السينمائي، فتقنية السينوغرافيا المسرحية، والتي تعد الإضاءة عنصرها الرئيس تعطي للمخرج المســـرحي أفقا رحباً في تقديم فكرته للمتلقي، وبما أن التقابل بين المناطق المضــاءة والتقابل بين النور والظل من ناحية اخرى من خصــائص الإضــاءة " فعن طريق التقابل والظل استطاعَ المخرج أن يقسم خشبة المسرح إلى مناطق مختلفة دون الحاجة إلى اســتخدام الديكور، فحين يسـلط الإضــاءة على بقعتين يفصـلهما الظلام تنقسم المساحة المسرحية فوراً إلى مكانين مختلفين " [162].

إن العالم الفني على الخشـــبة عالم مصـــنوع يتحكم المخرج بجزيئاته ورؤاه، ولطبيعة المونتاج الســينمائي الذي يصــاغ من قبل المخرج أو بإيعاز منه في انتقاء اللقطات بعينها، فإن المخرج المسرحي" ينتقي تفصـيلاً صـغيراً على الخشبة أو جزءاً محدودا منها لتدور فيه الأحداث ويلغي باقي الأجزاء في أحد المَشَــاهد، أو قد يقســم الخشـــبة إلى قســمين أو ثلاثة أو اكثر وكل قســـم يعبر عن منظر أو مكان محدد للأحداث ويتم إلغاء المنظر الذي لا تدور الأحداث حوله الآن، عبر تعتيم الإضــاءة" [163].

تتجسـد مجموعة الصـور على الخشـبة المضـاءة بحيث يمكن تقسـيمها إلى مشـاهد مختلفة، ويؤدي (الدمر)[(29)]، دور المافيولا، في تقسـيمه اللقطات. مما يتيح للإضـاءة تنسيق المشاهد المسرحية، وعرض أكثر من فعل مسرحي على الخشبة في الوقت نفسه. (ينظر: الصورة رقم 12).



الصورة رقم 12

ويتم ذلك عن طريق البقع الضوئية، ففي عرض مسرحية(العودة إلى باب دزدمونة)[30] استخدم " الظلام بين البقع الضوئية مع وجود حركة الأيدي داخل الظلام، للدلالة على فصل بيئة عالمين عن بعضهما فالتقطيع الضوئي باستخدام البقع الضوئية وربطها ببعضها البعض – كما في عملية المونتاج السينمائي – حالة خاصة لواحد من قوانين عامة، فهنا تقدم الإضاءة الموضوع وفق كيفيات مختلفة(حركية) كان تقدم مادتين مختلفتين في آن واحد، وتتبادلان في وظيفتهما " [164].

وبهذا استفادت تقنية السينوغرافيا في العرض المسرحي من تقنيات الإضاءة والتي تجسدت فائدتها كونها أحد العناصر التقنية للسينوغرافيا، ومن ثم ضحت بتلك الفائدة – التي تجسدت في المنظر المسرحي والفيلم والصورة التلفزيونية، فضلاً عن الإسقاط على الشاشة والبقع الضوئية – للفن المسرحي محققة للمخرج أولاً وللكاتب الدرامي ثانياً سعة في أفق الكتابة والإخراج والتي أدت الإضاءة دورها فيه.

2 – 7 – 4 الأزياء والماكياج :

الأزياء أحد العناصر المرتبطة بالشخصية، وهي أكثر العناصر التي تقدم لنا أفكاراً حولها، ومن الصعب الاستغناء عنها أو تهميشها أو عدم توخي الدقة في اختيارها، وللأزياء وظائف عدة منها، نقل معلومات هامة عن الشخص، والعصر، وعن العمر، والطبقة الاجتماعية والحالة النفسية وحسن الذوق من عدمه، فهي تعبر عن الشخص، هل هو كريم ؟ واقتصادي أو بليد؟ كما أنها تعبر عن حالة اجتماعية للشريحة التي ستقدمها موضوعا للعمل.

تمثل الأزياء أوضح أشكال التاطير، إذ ترتبط اهميتها بقدرتها على تعيين/ إساءة تعيين العرق، والهوية الجنسية، والطبقة والعقيدة، كما تشير الأزياء إلى الاختلاف الثقافي، من دون أن تبرز بالضرورة التماسف الثقافي، فقد يتحول الطلاء الموضوع على وجه الحالم في الدراما الاسترالية الأصلية من كونه غرائبياً إلى عنصر طبيعي داخل المسرحية، ففي هذه الحالة يؤدي الزي المسرحي وظيفة استعارية مثلما يؤكد استخدام الأقنعة والزي الطقسيين في الدراما الافريقية أو الهندية على مصداقية أنماط العرض في مرحلة ما قبل الإتصال [165].

والماكياج هو أحد العناصر المكملة للعرض المسرحي، ويستخدم للتأكيد على ملامح ووجوه الممثلين، وقد تطورت فكرة الماكياج تاريخياً للتدليل على تغير الواقع العمري للانسان، و الواقع الجنسي له أو تغيير الملامح لخدمة الفكرة.

واستخدم المسرحيون القناع ليؤدي بعضا من الأهداف التي يؤديها الماكياج، فالماكياج في جانبه التنكري يؤدي دور القناع الآن، إذ " تشكل الأزياء المسرحية وكذلك الماكياج المسرحي جسراً يصل بين عناصر العرض الحية وعناصره من الجماد، فالملابس المسرحية على المشجب في خزينة الملابس لا تعدو أن تكون جماداً لا روح فيها ولكنها ما أن تعتلى المسرح وتصبح على جسد الممثل حتى تصبح جزءاً حياً من شخصيته، فهي تتحكم في حركته وفي تعبيراته وتؤثر في سلوكه العام بصورة مباشرة (...) وللملابس وظيفة جمالية تساهم في تشكيل الصورة النهائية العامة للعرض هذا فضلاً عن طاقتها الإشارية التي تساهم في الافصاح عن معاني الأحداث ودلالات الشخصيات " 166.

كما أُستُخدِم الماكياج منذ أقدم العصور للزينة لدى المتلقين، ولتمثيل مختلف الشخصيات على المسرح، فكان الرومان يصبغون شعورهم أو يبيضونها ويصبغون اقدامهم وركبانهم. فقد كان للأقنعة " أهمية في المسارح الرومانية والإغريقية للتعرف على الشخصيات، فلونت الأقنعة وشكلت لتعبر عن الشخصية التي يريد الممثل تصويرها، واستعملها الأفريقيون والسامانيون والصينيون واليابانيون والهنود، لبث الذعر في قلوب أعدائهم وقت القتال " 167.

ويسهم الماكياج في " أن ينتحل الممثل وجه الشخصية وكتحصيل حاصل ينتحل جسد الشخصية، فالناس لا تعتبر أن الوجه المُنتَحَل والماكياج والعضلات يبقيان على حالهما، فـ (هملت)(31) و (مونيت)(32) لا يمتلكان نفس المعلومات في (الزايكوماتك)(33) على الرغم من أنهما تشريحياً يعتقدان أنهما رجل واحد كأي رجل والاختلاف يمكن ان لا يكون جديراً بالاهتمام بما معناه أنه القناع المنحصر بين الممثل الذي يحب أن يستعيض عن رأسه التي تمثل الشخصية بتمثال" 168.

وبذلك فإن الماكياج يقوم مع الأزياء في تجانس وظيفي بإرسال المعلومات عن الشخصية المُمَثَلة ويخلقان مع بقية عناصر التقنية السينوغرافية الجو العام ويتأثران ببقية العناصر فالمكياج، إذ " يظهر انفعالات الشخصية ويأتي الضوء بألوانه

ليُنَبه إلى قوة التعبير أو ضـعفه وفاعليته وقدرته على منح الشـخصـية أداءً أفضـل. وألوانه كما ألوان الديكور والأزياء تتحول بنيتها في حال تغيير ألوان الضـــوء فتبدو بألوانها الطبيعية في الضوء الأبيض وتتغير أيجابياً بالألوان الحارة ولكنها تقتل تعابير الوجه باللون الاخضـر خصـوصـاً، لذلك يفضـل عدم اسـتعمال اللون الاخضـر فوق خشبة المسرح لأنه يُغَير الألوان الحمراء وتدرجاتها كلها إلى رماديات (قهوائي) " [169].

يتجســد هدف التقنية الســينوغرافية في العرض المســرحي من خلال تطويع حركة الفنون التشــكيلية والتطبيقية بما حتمته من فنون المعمار والمناظر والأزياء المسرحية وطرق استغلالها في المسرح " [170].

وعليه فإن الســينوغرافي بكل ما يمتلكه من معطيات، من تمثيله للخط البياني المسرحي، وبحثه في كل ما على خشبة المسرح، وما يرافق فن التمثيل المسرحي من متطلبات ومساعدات، تعطي في نهاية الأمر عرضاً مسرحياً جميلاً ومتناسقاً " فتارة يعمل عمل المونتاج السينمائي بما يظهره من تتابع للصور، فتعمل على ايقاظ المزاج عند المتلقي، نتيجة ما يجري أمام بصره ساعة العرض المسرحي من صور متلاحقة وألوان وديكورات وتخوم واحجام تتعامل مع الفضـاء المسـرحي على خشـبة المسـرح، كما تعمل على تأكيد درامية الشـخصـية وسـلوكها ومسـارها عبر المشـاهد والفصـول" [171].

إذاً الســينوغرافيا فن قائم بذاته يحوي تحولات كثيرة، لا ينحصــر بمســاحة الخشبة، وإنما يمتد ليشمل الفضاءات الموظفة جميعها من خلاله.

الباب الثاني

الفصـــل الأول : -المونتاج الســـينمائي في عرض مسرحية (هبوط الملائكة)
الفصـــل الثاني : - المادة الفيلمية في مســـرحية (المتنبي).
الفصـــل الثالث :- توظيف الفلم الســـينمائي في مسرحية(ليلة دفن الممثلة جيم).

الفصل الأول

المونتاج السينمائي في مسرحية ((هبوط الملائكة)) [#]:

إخراج : جسيكا أيوانسن

موسيقى : هارالدوليس

تأليف : بيترا نيلسون

فكرة العرض :

قامت فكرة العرض في (Falling angels هبوط الملائكة)، على وصول مجموعة من المسافرين إلى فندق محطة القطار، ومكوثهم فيه لمدة من الزمن، وتعرض امرأة تنتظر وصول حبيبها إلى المحطة، كما يقام نص العرض على وجود كل شخص أو شخصين في غرفة من الغرف التي قوم العرض بإظهارها على الخشبة وتتضمن مقتطفات لحياة مجموعة من الناس الذين يمرون بظروف الحياة المختلفة فهذه تنتظر وصول حبيبها، وتلك في خصام مع زوجها بسبب عشيقته وذلك العشيق الذي لا يقبل أن تعود عشيقته إلى زوجها وذلك النادل الذي يقدم المشروبات للزبائن، وتلك السيدة العجوز التي لا ترضخ للعلاج من قبل ممرضات الفندق وذلك الرجل المصاب بالارق، والمدير وعلاقته الشائكة مع مديرة قسم من اقسام الفندق ويقوم العرض على تقديم كل الأفعال بطريقة الرقص الإيمائي الدرامي. كما تظهر الشخوص منفردة على السايكلوراما التي احتوت على نوافذ عدة، مثلت كل نافذة غرفة من غرف الفندق أُضيئت لتبدو كالشاشة السينمائية، وتعرض هذه الشاشة ما يدور فيها من أحداث على الخشبة، حدثاً تلو الآخر ثم تجتمع الأحداث سوية على الخشبة. وتختتم المسرحية بوصول الرجل الذي انتظرته المرأة طويلاً.

المشهد الأول :

يبدأ العرض باستهلال راقص مكون من حركات إيمائية اتسمت بإيقاع منتظم ونلاحظ مجموعة من الراقصين يمثلون المسافرين في فندق محطة قطار وقد تَكّون

[#]) قدمت المسرحية من قبل الفرقة المتحدة البريطانية للتمثيل والرقص في عام 1994.

الديكور من باب للدخول والخروج على يمين المسرح، وعلى يسار المسرح مصطبة وستولات عدة تشكل البار الليلي، وتكونت السايكلوراما من نوافذ عدة مستطيلة الشكل توزعت على الطابقين، الأرضي والأول، فتم استغلال النوافذ وبمعية الإضاءة لتشكل شاشات عرض كالشاشة السينمائية مما شكل عنصراً اقتصادياً في عملية العرض المسرحي. إرتدى كل مسافر معطفاً دلالة على جو الشتاء وحمل كل واحد منهم حقيبة سفر، وأوحت حركتهم بقطار يشرع في الحركة، واحتوت السايكلوراما سلم النجاة أو الحريق، وتكونت الإضاءة من إضاءة رئيسة على مناطق التمثيل مع إضاءات جانبية عدة ومن الخلف إلى الأمام، فضلاً عن إضاءة الجو الزرقاء دلالة الشتاء كاللقطة العامة في السينما حين تظهر مكان الأحداث العامة مثل عرض ناطحة سحاب ثم بعدها الدخول إلى داخل البناية، وتتحرك ظلال الراقصين بإضاءات جانبية كالظل كناية على تغيير الزمن (الصورة 13)، ويتحرك أحد الراقصين متقدماً على أقرانه إلى مقدمة المسرح في حين يتجه الباقون نحو الطاولة لينزعوا معاطفهم ويضعوا حقائبهم ويشرعوا بالجلوس على مقاعد البار، ويتحدث أحدهم للآخر.



صورة (13) المشهد (1)

المشهد الثاني :

شخصية نسائية ترتدي فستاناً ذي لو بارد – ازرق وتتجه نحو الفندق الرئيس على يمين المسرح ومن خلال الحركة والإيماءة تبدو الفتاة تنتظر شخصاً غاب عنها،

وعند ظهورها تخفت إضـاءة المسـرح وتضـاء الفتاة ببقعة متحركة معها ترافقها، إلى حين وصـولها إلى صـورة لصـحراء متحركة الرمال في أسـفل يمين المسـرح، وغطيت أرضية هذا المـكان برمال حقيقية وأدت الفتاة حركاتها على هذه الرمال مما أعطت مسـحة واقعية على المشـهد (الصـورة 14)، وأظهرت رمال الصـحراء رمزا للعطش انعكاسـاً على عطش الفتاة التي أظناها الفراق فاتسـمت تعبيراتها الحركية والإيمائية بالكآبة والقلق والإنزعاج.



صورة (14) المشهد (2)

المشهد الثالث :

يضاء المسرح عن بار ليلي، حيث يجلس المسافرون ومن ضمن الشخصيات إحدى النسـاء اللائي يعتمرن قبعة ومعطفاً، وتحمل في يدها حقيبة سـفر، تتجه نحو باب في أعلى وسـط المسـرح تدخل إلى داخل غرفة من غرف الفندق، وتظهر من إحدى نوافذه المضـاءة ويقف خلفها رجل يرتدي قبعة ومعطف، وربطة عنق، (الصـورة 15)، تظهر لنا السـايكلوراما نوافذ عدة، هي نوافذ غرف الفندق التي أطلت على صـالة الفندق الرئيسـة، وتقف في إحدى النوافذ على يسـار المسـرح فتاة وعلى النافذة اليمنى سيدة طاعنة في السن، هم نزلاء الفندق، وفي النافذة السفلى تظهر مع الرجل سـيدة يظهر إنها مديرة قسـم من أقسـام الفندق، إذ تقوم بحركات مع الرجل معتمر القبعة، وباسـتخدام هذه التقنية السـينمائية عبر النوافذ تخلص العرض من المنظر الثابت، تمر فتاة أمام النافذة، مرتدية فسـتانا قصـيرا، لونه اخضـر لينتقل العرض إلى مشهد اخر.



صورة (15) المشهد (3)

المشهد الرابع :

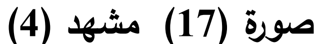
مشـهد الفتاة التي تمر من أمام النافذة، حيث نجد شـاباً يقف مع شـابة أخرى ترتدي زي الفتاة الأولى نفسه، يصعد الشاب على السُّلم ويؤدي حركات بهلوانية أمام الفتاتين مؤكداً رجولته وقد رُكِّز عليه ببقعة ضوء. إن حَصر الشخصية ببقعة ضوء وبمسـاحة جغرافية محددة مكَّن المخرج من تقديم مشـاهد عدة، وبانتقالات سـريعة كالانتقالات الحاصلة في المونتاج السينمائي، ولدى نزول الشاب من السلم يقوم برفقة الفتاة الثانية بأداء إيمائي درامي راقص، يتركز الفعل عليهم كالفعل الذي يركز من خلال كاميرا سينمائية بلقطة قريبة، ولكنها تتم على المسرح من خلال بقعة إضـاءة، أعطت الصـورة المسـرحية حركة كحركة الانقضـاض (Zoom in)، وهم قد افترشـوا الأرض، (الصـورة 16)، وهناك تقف مديرة قسم من أقسـام الفندق مع السيد معتمر القبعة خلف النـافذة المجاورة لباب الدخول في أعلى المســرح، يقوم المخرج الآن بعرض ما يدور في داخل الغرفة، فيضـيء النافذة أولاً، ومن ثم يظلم المسـرح ليظهر الفعل على الخشـبة أظهرت هذه الطريقة اسـتعانة المخرج ومصـمم الإضـاءة بتقنيات الكاميرا السـينمائية (Zoom in – Zoom out)، ليسـتعيض عنها بانزال السـتار وتغيير الديكور والتي تأخذ وقتاً في عملية الإعداد والتنفيذ. (الصــورة 17)، وتكون حركاتهم كحركات القطار الذي يتميز بحركة مبنية إلى أمام وإلى خلف، التي ترمز إلى فعل الانتظار، فيخرج الرجل خارج الغرفة ليضاء المسرح، فتظهر لنا السيدة ذات

الرداء الأحمر ويقف بجانبها شاب يرتدي ملابس عصرية مكونة من بنطال وقميص خفيف، لينقل الفعل إلى مشهد آخر.



صورة (16) مشهد (4)





صورة (17) مشهد (4)

المشهد الخامس :

يقوم الزوج مع الزوجة ذات الرداء الأحمر بتقديم حركات وإيماءات فيندمجان في كتلة سينوغرافية مع بقية عناصر العرض المسرحي ليجسدوا أفعالاً معينة، فيقطع عليهم الرجل ذو القبعة (العشيق) فعل الرقص بغضب من فعل العشيقة فتحاول بحركة أيمائية شرح سبب عودتها إلى رقصها ولكن لا يقتنع بمبرراتها، وبعد أخذ ورد وفعل ورد الفعل في الحركة، وصراع يقترن بالهيمنة العاطفية، يضع العشيق نفسه حاجزاً بين الزوج وزوجته فيدق بذلك أسفين الفراق، ويزداد إيقاع المشهد عند أدائهم رقصة ترمز إلى حركة القطار وتزايد سرعته، وخلال فعلهم هذا يظهر من ورائهم على أحد النوافذ صورة لرجل وامرأة آخرين وهم يؤدون الفعل نفسه (الصورة 18)، لقد بين لنا المخرج من خلال جدار السأيكلوراما المكون من النوافذ، أفعال عدة، وحاول أن يرينا إياها من خلال الدخول إلى كل غرفة من خلال أظهرته لنا النافذة.



المشهد السادس :

سرير وكرسي تجلس عليه السيدة الطاعنة في السن في إحدى غرف الفندق، ولم ترغب السيدة من الكشف عليها من قبل طبيبة الفندق وممرضته اللتان تحاولان وضعها على السرير لغرض إجراء فحص عام لها، فتعدان لها السرير وبحركات وإيماءات أشبه ما تكون بالكاريكاتير، وبمساحة ضيقة وبين جر ودفع وبصراع يمتلك عناصر الكوميديا تجرانها إلى السرير ولكنها تنهض معنفة إياهما ومن خلال الحركة الإخراجية (الميزانسين) والإضاءة لها وعناصر السينوغرافيا الأُخر التي جعلت من المتلقي على الأخذ بأن السيدة العجوز ضجرة من الوحدة التي ألمت بها (الصورة 19)، ويظهر ذلك جلياً حين جلوسها أغلب الوقت قرب النافذة.



صورة (19) مشهد (5)

المشهد السابع :

نافذة أخرى مضاءة بإضاءة خفيفة وامرأة ترتدي رداءاً خفيفاً، و أُضيء المسرح أيضا بإضاءة خفيفة، وأدت الإضاءة بإيقاعها وتركيزها وخفوتها دوراً في حركة الزوم – الانقضاض – لتظهر لنا ما يجري داخل الغرفة، فمع وجود المرأة في النافذة يتم إظلام المكان – النافذة – ليضاء المسرح فتراها تجلس على السرير ويدخل زوجها

وهو يرتدي بنطالاً، والغرفة مكونة من سـرير وبمعيته مجموعة أثاث غرفة في فندق، وعلى السرير شراشف وأغطية، ينهض الزوج ويتخذ من يسار المسرح مكانا لحركته في الجهة المقابلة لمكان السـرير (أسـفل يمين وسـط المسـرح)، وتؤدي قطعة الاكسسوار بوصفها عنصراً سينوغرافيا لغرض إيجاد عملية التوازن، تنهض الزوجة، ويستغل الزوجان الشرشف ليقدما به إيماءات وحركات دلالة العشق والحب بأجواء رومانسـية، وحرص المخرج هنا إلى إضـاءة الخشـبة من زاوية واحدة متحكما في الضوء والظل، وتم تغيير المنظر بوجود امرأة ثانية جسدت حلـم الرجل، فحصل لديه خلط بين الواقع والحلم إذ أنه تحرك مع زوجته راقصـاً ومع امرأة الحلم تخيلاً وعندما يستفيق من نومه أثناء حركته يجد امرأتين على السـرير فيسقط مغشـياً عليه، يُعّد الممثل عنصراً هاماً من عناصر السينوغرافيا إذ حرك القطع الاكسسوارية، ولاسيما قطعة القماش الطويلة، التي أدت دوراً في الحركة والإيماءة وبيان العلاقة الزوجية، وعلاقات الحب فضـلاً عن وجود السـرير، وأدت الإضـاءة دورها في الانتقالات السـريعة التي اقتربت من إيقاع المونتاج، فالحركة الأولى الجلوس على السـرير والإضـاءة من الخلف إلى الأمام، ومن ثم التقاط قطعة القماش الإضـاءة من الأمام وبعدها الممارسة الجنسية بالإضاءة الحمراء ومن ثم النوم على السرير، وحمل الزوج زوجته، والابتعاد عن السـرير ومن ثم الاقتراب من السـرير والجلوس عليه. ثم الاضطجاع والنهوض، (الصورة 20).



صورة (20)

المشهد الثام

عودة إلى [illegible] نفسـها، حيث نرى الزوج والزوجة على السرير تحت بقعة إضاءة حادة، ثم نشاهد المشهد وقد شغل مساحة المسرح جميعها، فتظهر وتختفي الشخصيتان ما بين الضوء والظلام وكأنها عملية مونتاجية وذلك من خلال الوقفات السـريعة والحركات الانتقالية

المفاجئة، الزوج والزوجة تحت بقعة الضوء مع إضاءة من الخلف لإبراز التشكيلات جماليا لإعتماد العرض على التعبير الجسدي فقط مستفيداً من تغيرات الحركات الموضعية والانتقالية في تغيير تلك التشكيلات من خلال الدوران بحركات راقصة ثم الاضطجاع على الارض، وخلال هذه الاحداث، تظهر على السايكلوراما وخلف إحدى النوافذ صورة الرجل المعتمر للقبعة والذي أدان عشيقته لعودتها إلى زوجها فينظر اليهما من خلف الشاشة – النافذة – (الصورة 21)، ثم يفاجئها على الخشبة محاولاً خلط الأوراق وهما يؤديان رقصتهما فيقطعها بالمرور بينهما أثناء ادائهما لحركة أرضية، فتنهض العشيقة (الزوجة) وتحاول فهم سبب وجوده، وإذ به يرفع يده اليمنى فتركع.



صورة (21) مشهد (7)

المشهد التاسع :

تظهر فتاة الحلم (الانتظار) مرة أخرى وتتجه إلى يمين المسرح حيث الصحراء والرمال والعطش وكأنها، تقبض على سراب ثم تعود من حيث أتت، ويضاء المسرح بإضاءة فيضية فنراها هائمة في فضاء ليس له حدود تتصارع بين القلق والكابة والانتظار فتمر من أمام البار الذي جلس فيه بعض نزلاء الفندق فتختفي.

المشهد العاشر :

مدير في قسم من أقسام الفندق، الرجل العاشق والزوجة العشيقة الاثنان من مجريات المشهد السابق، وتتم إضاءة المشهد من الأعلى فقط، فيركز المخرج الفعل على الشخصيات الثلاث، (الصورة 22)، وتؤدي الإضاءة العليا المتمثلة

ببروجكتورين مركزين على الممثلين الثلاثة اللذين يبدان بالحركة فيركز الأول على أحد الشخوص – المديرة – معطيا تأكيداً على الشخصيتين كالتأكيد الذي تخلقه عملية القطع المونتاجي من لقطة إلى أخرى. وتقدم المديرة القائمة إلى الرجل الذي يتبين أنه أعلى درجة إدارية منها ويبدأ بمطالعتها. بحثت الإضاءة عن معادلات بصرية في اللون والدرجة والمساحة بإيجاد المناخ الذي اقترب من المناخ السينمائي ذي الأيقاع السريع، ويسقط الرجل لدى قراءته القائمة على الطاولة ويسلم القائمة إلى الرجل ذي القبعة، فتنتقل الإضاءة لتأخذ مكانا محايداً لتموج خشبة المسرح بفعل درامي حي، وتتواصل الأحداث التي تكثف من خلال الإيماءة فقد اندمجت الشخوص مع عناصر العرض الأُخر، من خلال ما وظف من دينامية التعامل مع الإيقاع في لحظات الدخول والخروج، ولدى دخول شخصية أخرى يتحول الحدث بين هذه الشخصية والرجل ذي القبعة و مديرة قسم من أقسام الفندق والرجل الأعلى منها في الدرجة الادارية، ليجري حواراً إيمائياً بين كل من شخصيتين على حده، وعرض المخرج كل شخصيتين تقومان بحوارهما عرضٍ متوازنٍ. إذ منح الإسقاط الضوئي المخرج تقديم أكثر من مشهد في الوقت نفسه، واقترب بذلك من المونتاج المتوازي، وينتقل الحدث إلى الشخصيتين الرجالية ومديرة قسم من أقسام الفندق، ليعمل المخرج المسرحي بتقنية استقاها من السينما حين يجعل الشخوص الثلاثة في (استوب كادر) وتبدأ السكرتيرة بأداء دور المضيفة التي تقوم بحوار مع المتلقين قائلة نتمنى لكم قضاء يوم ممتع، ثم تعود مرة ثانية إلى الشخوص وحينها تبدأ قوائم الأوراق بالتساقط من سقف المسرح لنعلم أن هذه الأوراق ربما كانت شكاوى قدمت من بعض الناس، إذ يتقدم الرجلان فيجر أحدهما ربطة عنقه ويحاول الأخر حماية رأسه ويقدم لنا المخرج مجموعة الصور المتراكبة التي وظفها من خلال إيماءة مدروسة ومعبرة، لينتهي باضطجاع الاربعة على المنضدة وتقوم السكرتيرة بجمع الأوراق، نسمع رنة هاتف لننقل من خلال هذه الرنة إلى مشهد جديد.



صورة (22) مشهد (10)

المشهد الحادي عشر :

وخلال رنة الهاتف ينتقل المخرج إلى غرفة اخرى، ليظهر لنا سريراً يضطجع عليه الزوج والزوجة وقد غطيا نفسيهما بشرشف خفيف، وينهض الرجل الذي يبدو أنه كان يحلم ويرد على الهاتف بالتعبير الجسدي والإيماءات ويقوم بحركات بعد وضع الهاتف مكانه، ليجد امرأة قد دخلت عليهما الغرفة فيؤدي معها حركات تعبيرية راقصة، يتقدم إلى اسفل وسط المسرح ويستدير إلى السرير ليجد المراة فوق سرير الزوجة جالسة مع زوجته في حالة انتظار، لقد عمل جسد الممثل بالأساس وكيفية أدائه للحركة على تأسيس التشكيل السينوغرافي الجمالي للمشهد خاصة وللعرض عامة، بتأثيثه الفضاء المسرحي بالحركة والتقنيات السينمائية من خلال النوافذ، وحركات الانقضاض ببقع الضوء والإيماءات والإشارات الجسدية التي تجسدت بالسينوغرافيا. وعمل المخرج على اشغال كل مساحة الخشبة بتناغم حركي وتصميم ابتكاري، لقد أظهر المخرج اختلاط الواقع بالحلم والطريقة الفنتازية التي عالج بها المشهد بصياغته تركيبات مبتكرة للصورة المسرحية باستخدام التقنية السينمائية.

المشهد الثاني عشر :

المرأة العجوز والنادل في حركات تعبيرية وإيماءات جسدية يقدمها النادل أمام العجوز لإزاحة الهم عنها وتسليتها، فيدعوها إلى مراقصته فترفض في البداية ولكنها تنصاع للأمر الواقع بعد الإعجاب الذي يثيره النادل فيها بالحركات التي يقدمها عن طريق الرقص ومن خلال حركة الزوم، وبقع الإضاءة، ودخول الحدث عبر النافذة وخروجه على الخشبة، يبدو النادل ضجراً من عمله فيتجه إلى الترفيه عن نفسه من

خلال أدائه لهذه الرقصة التي تميزت بتشكيلها الجميل وكأنها لوحة فنية بخلق فضاء فوق الخشـبة، وقد أُضـيء المشـهد من الجهة العليا ببروجكتور تركز ضـوءه على الجهة اليمنى العليا من المسـرح حيث يدور الفعل، ينهي النادل رقصـته بمشـاركة العجوز له فيخرج (الصورة 23).



الصورة (23)

المشهد الثالث عشر :

تدخل فتاة الانتظار وقد أكلها التعب وهدها الانتظار والقلق والكآبة والحزن فتذهب إلى أسفل يمين المسرح، في بقعة الضوء حيث الصحراء والعطش يرافقها في ذلك زيادة في شـدة درجة برودة اللون، نتيجة التعب والإرهاق فما أن تصـل حتى تلتصق بالجدار محاولـة أن تستند عليه، ولكنها سرعان ما تتهاوى وتسقط يداها في حركة بطيئة إيمائية على الجدار، ومن ثم تبدأ مرة ثانية بالفعل نفسـه، وتسـقط على الأرض وتقوم بالتقاط الرمال من الأرض فتذروها مع الرياح ويوجه المخرج إضـاءة على وجه الشخصية وتنهض محاولة الاتكاء على الجدار ولكن من دون جدوى فتعود أدراجها، وقد إزدادت تعباً، فخلال اندماجها مع مكونات المشـهد عملت على إعادة تأسـيس المكان في كل ظهور لها، فجعلت المكان يبدو من خلال إيماءاتها ودرجات اللون أكثر برودة، وبذلك فقد عمل توظيف المؤثر الخاص (الصحراء) صوراً لرمال متحركة مما أقنع المتلقي بواقعية المشـهد، وقد جمعت الإضـاءة عناصـر العرض المسـرحي والسـينمائي جميعها. وأراد المخرج إظهار يديها وهما تلتصـقان بالجدار ويهويان من الأعلى إلى الأسـفل فسـلط بقعة إضـاءة على اليدين (الصـورة 24)

فتحكم المخرج في الضوء والظل أوجد تكويناً مسرحياً من خلال الاسقاطات الضوئية وفق الزوايا مما خلق ما يمكن أن تخلقه الكاميرات السينمائية حين تنتقل من مشهد للوجه ثم الجسد.

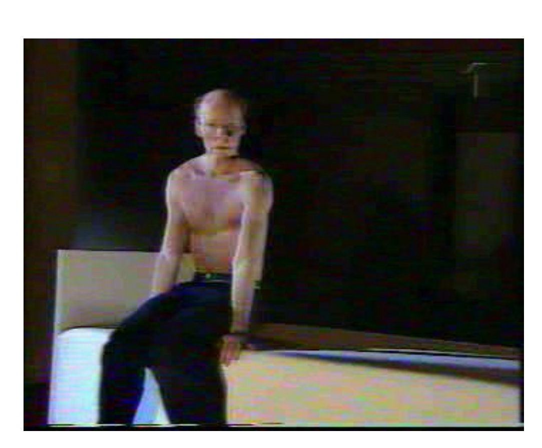


الصورة (24) المشهد (13)

المشهد الرابع عشر :

مشهد الرجل الذي أصابه الأرق ولا يستطيع النوم فيقدم حالات عدة لأساليب وطرائق مختلفة بحركات رشيقة ومنسجمة من وضعه الذي آل اليه في عدم قدرته على النوم فيأخذ السرير بأجزائه جميعاً من وسطه إلى حافاته لكي يجد ضالته في النوم ولكن من دون جدوى مع إضاءة خاصة تتغير وتتحول حسب شدة الصراع الداخلي الناتج من الأرق وبأشكال حادة أو منسابة، ويتحول السرير إلى مساحة الخشبة جميعها. استفاد المخرج من قدرة جسد الممثل البلاستيكية في إيجاد الصور وصياغته تركيباتها من خلال الإمعان في العلاقة القائمة بين الرجل والسرير، فعلى الرغم من كون الافعال إيمائية راقصة إلا أنها تتم بهدوء ولحظات الإضاءة قلقة، ومتوترة، واللحظة المسيطرة هي لخفوت الإضاءة، إن حركة الرجل الذي يرى الكابوس، يدخلنا إلى عالمه الداخلي إلى علاقته الشائكة فيصنع المشهد بصمت، فلا يوجد خط سير معين وحتمي مرتب لكنه لعب هنا مع السرير حركات عدة، ويبدأ بالدوران ثم النهوض والجلوس، (الصورة 25)، ثم يعاود النوم، وينهض ويبدأ الحركة على أطراف أصابع يديه وركبته على حافة السرير، ثم ينهض مرة ثانية وهو لازال نائماً، ويتحرك كسائق الدراجة الهوائية، فيطرح رؤية فنية تحتفي بالتخيل والتقنية، مندمجا مع عنصر السينوغرافيا – السرير – تارة وجاعلاً حلمه، حقيقة تارة اخرى بلحظة نهوضه ومعاودته النوم، ثم يتحرك بجسده لنجد رجلاً محترفاً في السباحة، فيقف على حافة السرير وكأنه يقف على مرتفع عالٍ، وبهذه الإيماءة نقل في ذهن

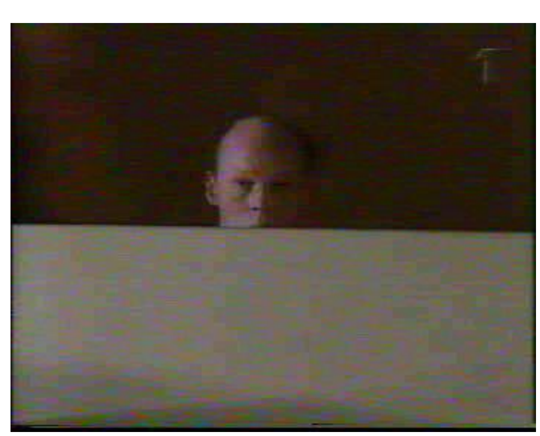
المتلقي صوراً عدة، النوم والحلم والدراجة الهوائية خالقاً تراكباً صورياً كتراكب الصور السـينمائية الممنتجة. وبعدها يلعب كلاعب السـيرك الذي يمشـي على حبل رفيع، وبعدها ينتقل بحركته إلى لاعب إكروبات، ويدير ظهره على المتلقين ويصـعد على حافة السرير ليمشي عليه (الصورة 26)، فنراه كالواقف على الحبل أو الصراط الرفيع في السـيرك، ثم يتحول إلى الجالس في قارعة الطريق ويحول معه حافة السـرير من حبل للسـيرك إلى مصـطبة في محطة وقوف الباص، (الصـورة 27)، فقد حرك عناصـر السـينوغرافيا جميعها كونه العنصـر الرئيس فيها فتراكب هذه اللقطات، أوجد معان عدة، كالتي تحدث في المونتاج، ثم يعاود النوم على حافة السرير ويسقط خلف السـرير، محولاً الحافة هذه المرة إلى سـتار لمقدمة المسـرح، ومعلنا إنتهاء المشـهد مظهراً رأسه كالممثل الذي يحيي المتلقين بعد العرض (الصورة 28).



صورة (25)



صورة (26)





صورة (27)

صورة (28)

المشهد الخامس عشر :

تظهر لنا في هذا المشـــهد مديرة قســـم من أقســـام الفندق، وفي يديها قائمة، والمســرح فارغ ما عدا وجود منضــدة على الجهة اليســرى العليا من المســرح، ومعها رجل يرتدي بدله وكأنه مدير الفندق ويشـير بحركة من أصــابعه، فتدخل ثلاث فتيات يرتدين زياً موحداً، وتحمل كل واحدة منهن كرسـياً يدخلن بالترتيب ويضـعن الكراسـي في مقدمة المســـرح، ويجلس الرجل على الكرســـي الأول على جهة يمين المســـرح وتنطلق المديرة نحو يسـار المسـرح، ويبدأ الفعل مع إحدى الفتيات إذ يقوم بإشـارات وحركات إيمائية أظهرت أنه يمارس الحب معها، فعفوية الحركة وبراءتها تحمل هذه الدلالات، بدت الشـخصـيات وكأنها لا تعرف بعضـها بعضـا، وبدأ الرجل بممارسـة الحب معهن، إذ يمســـك كل واحدة من الفتيات يقول لها (don't cry baby) لا تبكي يا فتاتي، وخلال ذلك، تنام فتاة أخرى على ســـرير موجود خلف الرجل على يمين المسـرح، إذ أدى المخرج هنا لعبة التأكيد من خلال المسـاحات فركز الإضـاءة على المدير وعلى الســـرير الذي تنام عليه احدى الفتيات فاعطى مدلولاً بأن دورها سـيحين ليمارس معها المدير الحب (صـورة 29). فحركة التأكيد هنا تقوم على ما تقوم به الشـخصـية، وتعامل الشـخوص مع عناصـر السـينوغرافيا من كراسٍ وسـرير، وحتى تعامل بعضهم مع بعض خلق دينامية حركت الإيقاع بشكل أسرع، فكل كرسي من الكراســـي الثلاثة وظفه المخرج في خلق علاقة جنســـية يقوم بها الرجل مع كل فتاة، وهو الشـيء الذي تضيق به ذرعاً مديرة القسم في الفندق، فتسحب الرجل وتقوده إلى أعلى وسط المسرح وتضعه على المنضدة ليبدأ الفعل الاشتغالي للمنضدة لدلالته الإيمائية، إذ عملـــــت المنضـدة عمل المحكمة التي حاكمت فيها المديرة هذا الرجل وصعدت عليه لتقوم بخنقه برجليها، لتعمل هذه المنضدة عمل المقصلة التي اقتصت من الجاني، بعد أن تتم عملية الخنق ينتهي المشهد.



الصورة (29) المشهد (15)

المشهد السادس عشر :

تخرج فتاة الانتظار من مؤخرة المسرح وتسير نحو الباب، تسمع صوتا يثير انتباهها، فتلتفت إلى الوراء ثم إلى الأمام، وتبدو في هذا الظهور أكثر إرهاقاً، وتتقدم نحو الأمام أكثر وتلوح بنظرها كأنها تترقب وصول شخص ما، تلتفت مرة ثانية إلى الوراء وبعدها إلى الأمام، فتبدأ بحركة راقصة ملوحة بذراعها نحو الأمام وبحركة دائرية، كراقصة أوبرا ومن ثم ترتمي في أحضان الرمال الصحراوية وتتحرك حركة دائرية على الرمال، فتفترش الأرضية سريراً.

المشهد السابع عشر :

يظهر النادل على المسرح المضاء وتدخل سيدة معتمرة القبعة، من يمين المسرح إلى يساره، ويُظْهِر لنا المخرج التفاصيل المشهدية الموجودة جميعها في الغرف ولكن هذه المرة، يظهر جميعها سوية، إذ يقدم النادل بتمثيله الأيمائي فعلا اشاريا ينتقل من مجموعة إلى أخرى، فالسيدة العجوز واقفة في أعلى يسار المسرح وعلى اليمين هناك السرير حيث ينام الزوج مع عشيقته وزوجته، ويتحرك النادل برقصة إيمائية درامية نحو كل جمع من الجموع، وكل انتقالة من انتقالاته تبين مشهداً ما فقد عمل بحركاته عمل المافيولا التي قطعت الفلم إلى مشاهد يتركب بعضها على بعض، ثم تنهض الزوجة والعشيقة، يدفعان الزوج بقطعة القماش التي بيدهم ويبدان بسحبه إلى يسار المسرح، ثم يمسك هو بقطعة القماش ويتقدم معهن نحو المقدمة اليسرى من أسفل المسرح، ثم إلى المكان نفسه الذي انطلقوا منه وبعدها تظهر الفتاة ذات الرداء الاحمر مع الشاب، ويؤدون الرقصة نفسها في بداية المسرحية، ويتحرك الجمع كله في حركات مستمرة ويتحرك الفعل معهم، إذ قُسم المسرح إلى بقع متفرقة ومنتظمة ليجعل الحديث يجري في أكثر من مكان وفي الزمان نفسه، شبيه ما يحدث في المونتاج المتوازي ثم يصعد الزوج والعشيقة مع الزوجة على السرير، ويحمل الزوج إحداهن، والمرأة ذات الرداء الأحمر لازالت ترقص مع العشيق، وتجلس السيدة العجوز على كرسي في يمين المسرح، وتحاول الزوجة والعشيقة أن تلف قطعة القماش الطويلة حول الزوج، ولكن من دون فائدة، فيدخل النادل ليأخذ من أيديهن القماش وبلفها حول كل الجمع ما عدا السيدة العجوز، فيحصر الحدث كله في بقعة واحدة صغيرة، تتدافع الجموع فيها، ليبدأ كل واحد منهم

بنقل إشـــــاعـة بـالإيمـاءة ويهمس أحـدهم بـإذن الآخر ليبـدو علـى وجوههم نظرات الاسـتغراب والدهشـة ثم السـخرية والضـحك (صـورة 30)، ونقلت كل هذه الانتقالات إلى فكر المتلقي تداعيات بمعان عدة، أوجدها الشـــخوص من خلال الإيماءة، التي جعلت المتلقي ينتقل بالأحداث إلى أمكنة عدة وفق كل حالة تعبيرية مرتســـمة على وجوه الشــخوص، ثم يبدأ النادل بســحبهم إلى جهة البار، ويدور بهم ليضـــعهم على السـري، وتسـلط بقعة إضـاءة عليهم ليركز المخرج الفعل الجاري على السـرير، الذي مثل خطيئة هؤلاء الشـخوص الذين مارسـوا أفعالا مهينة عليه، لقد اعتمد المخرج في توصــــيل المعاني على الرقص الدرامي الإيمائي، وأثناء ذلك يفتح الباب الذي على يمين المسرح.



صورة (30) المشهد (17)

المشهد الثامن عشر :

عند فتح الباب يظهر لنا شـخص وقد أُضـيء من الخلف إلى الأمام ليبين لنا ظله فقط وهو يتقدم ولكن ظهره نحو المتلقين (صــــورة 31)، ولا زالت بقية الجموع تمارس الفعل الأيمائي الراقص، ويفتح الباب من جهة اليسار لتدخل الفتاة التي كانت في أمل وصـــول من تنتظره، وهي الأخرى كان دخولها بشــكل خفي أي انها دخلت وهي راجعة إلى الوراء وبتكنيك الإضــاءة نفســه، وتتقدم نحو الرجل، وتمد يدها نحو الأمام وبفعل الفعل نفسه ويتقدمان أكثر إلى أن تتم الملامسة بالأيدي بعضهم لبعض

ويتصـافحان، ثم يحتضـنها، ويحملها ويتلمس شـعرها وجسـدها بيديه، ولا زالت الجموع الباقيـة تمـارس حركتهـا الإيمـائيـة، تنتقل الفتـاة إلى يمين المســـرح حيث الارض الصـحراوية ومكان الانتظار، وتضطجع على الارض، وتبدأ بملامسـة الرمال، فحركة الملامســـة للرمال أعطت دلالة على أن الفتاة هذه أظناها الفراق ولوعته، وبهذا تنقل إشــارات من خلال الصـــحراء إلى الحاجة الجنســية لها، فقد أكد لنا المخرج هنا هذه الحقيقة من خلال الشـخصـية وحركتها أولاً والخشـبة ثانياً، ولدى وقوفهما قرب الباب، يضـاء المسـرح إضـاءة فيضـية، ويعيد المخرج المشـاهد التي حدثت، السـيدة العجوز وهي جالسة على الكرسي، تلتفت نحو اليسار لتجد الزوجة وهي جالسة على السرير، وتنظر إلى أعلى حيث توجد الشــابة التي تنظر من خلال النافذة، والتي بدورها تنظر إلى الأســـفل لتجد الرجل المعتمر للقبعة يدخل من الباب ويقف مكانه كما كان في بداية المســـرحية خلف النافذة، ويقف على يســـاره الرجل والمرأة ذات الرداء الاحمر، وبقربهم الفتى الذي يصـعد السـلم، وتجلس السـيدة التي تحمل الحقيبة في البار ويقف النادل خلف الطاولة، إن الصـور المسرحية المتفرقة قد جمعها المخرج هنا عن طريق نظرات الشــخوص أحدهم للآخر لينتقل الفعل من شــخصـــية إلى أخرى في صــورة سينوغرافية للفضاء، إذ يقوم النادل بمسح طاولة البار، لتنتهي المسرحية.



تحول العمل المســـرحي (هبوط الملائكة) بمشـــاهدِ الآنفة، إلى معزوفة موسيقية، فقد اتسم العرض ككل، بخصائص فنية بالغة الدقة، طارحا قضايا إنسانية، من حياة الناس اليومية التي تدور في فندق محطة القطار، مســـرودة بطابع إيمائي راقص، تم تركيبها فنياً من قبل المخرج الذي لعب بأدوات الممثل وعناصـــر السينوغرافيا ووظفها أحسن توظيف خالقاً من النوافذ شاشات سينمائية عملت عمل المونتاج، في مسعى منه إلى ربط كل ما يقدم على الخشبة، من طروحات وقضايا تمثلت في قصص دارت في كل نافذة أي شاشة، ضمنها قضايا إنسانية، الحب والكراهية والخيانة والإنتظار والملل، ثم الأمل الذي يجمع الشـــمل فيولد الحياة أي الاستمرار، مثلت الشخوص دلالات إيمائية، خرجت من كل أُطرها ومحتوياتها، وأدت الموسيقى دوراً حيوياً في حركة الإيقاع المشهدي، فقد ولد العمل المسرحي فضلاً عن عناصـــره الســـينوغرافية، من إضـــاءة وديكور إلا أن الموســـيقى أدت دوراً في حركة المشـــاهد المســـرحية حتى غدت بطلاً من أبطال المســـرحية، فأَدخلت المتلقي إلى المشهد الواحد تلو الآخر فمهدت لحدوث الحدث.

فكانت معينا للمتلقي للدخول إلى المناخ المسرحي، فساعدت في رسم الخطوط العريضة لشخوص المسرحية.

عمل مخرج العرض على اشـتغال الممثل والعناصـر السـينوغرافية الأُخر في اندماج بعضـها مع بعض لإيجاد عرض مسـرحي عبرت التقنية السـينمائية فيه عن الرؤية الإخراجية للمخرج.

الفصل الثاني

المادة الفيلمية في مسرحية ((المتنبي)) [#]

تأليف : عادل كاظم

إخراج : ابراهيم جلال

([#]) عرضت على قاعة مسرح الرشيد في 1977/11/7 من قبل الفرقة لقومية للتمثيل.

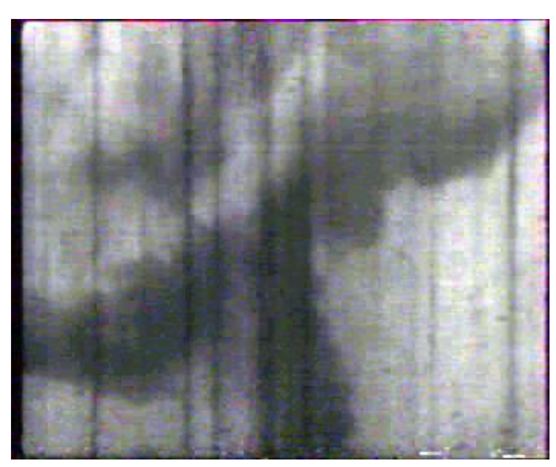
نص العرض :

تدور مسرحية المتنبي حول حياة الشاعر أحمد أبو الطيب المُكنى بـ (المتنبي) منذ مرحلته الأولى، ويبين ثورة الشاعر على الوضع حينها وانعكاس ذلك على شِعره، مما يؤدي به إلى السجن، زهاء عامين، لكنه يتحول بشعره لمديح الأمراء والملوك فيكسب ودهم ومنهم سيف الدولة الحمداني، وأمير مصر، لكن الأخير وبسبب الشائعات التي تحاك على المتنبي يأمر بقتل المتنبي فتنتهي بذلك حياة شاعر تكلم على لسان مدينة بأسرها فعبر عن أتراحها وأفراحها خير تعبير.

المشهد الأول :

يقرن المخرج مقتل المتنبي بحادثة انفجار القنبلة النووية على(هورشيما وناكازاكي)[34] من خلال توظيف المادة الفيلمية رابطاً الحادثتين لتعطيا الحصيلة نفسها (ينظر الصورة 32)، وبعد تشخيص حادثة مقتل المتنبي على (السايك) من خلال خيال الظل (ينظر الصورة 33)، يظهر الراوي بشخصية ممثل في عصر حديث، يرتدي زياً معاصراً ليقوم بتلاوة الأحداث. فالحادثة وقعت لكن تلاوتها تتم بطريقة (الفلاش باك) (استرجاع الحوادث)، وخلال ذلك يدخل عليه راوٍ آخر يُدعى المَعري، ليجمع المخرج هنا بين زمنين، زمن حاضر هو الممثل المعاصر، وزمن ماضٍ هو أبو العلاء المعري، فتظهر الأحداث المتوازية كظهور الأحداث في المونتاج المتوازي، ويتميز المنظر المسرحي في هذا المشهد بتقشفه، فلا وجود لديكور غير القطعة المربعة التي ترمز إلى السجن في مقدمة وسط المسرح، ويطلب الراوي من أبي العلاء أن يعيد معه تشخيص الأحداث، ويبدأ الراوي مُشخصاً الأحداث، معطياً وصفاً لأبي الطيب المتنبي وولادته، وخلال ذلك ومن بين الجموع يدخل المتنبي، عارضاً المرحلة الأولى لحياة المتنبي، ومن ثم يعود الراوي لتلاوة الأحداث، متنقلاً خلالها إلى مرحلة أخرى من الحدث. إن قطع المشهد والسرعة في إيقاعه شبيهان بعملية المونتاج في الفيلم السينمائي، ارتدى المتنبي زي ابيض اللون وحمل بيده مُدونة التاريخ بلون احمر وحمل (المعري) بيده مدونة بلون أزرق وبهذا إشارة ذكية من (جلال) إلى إبراز اللون الاحمر إشارة إلى اللون الحار والازرق

كونه لوناً بارداً فحمل المتنبي في هذا اللون رســـــالة القلق والثورية في حين حمل المعري رســالة الاســتقرار والهدوء، ثم ينتقل أبو العلاء المعري ممهداً انتقاله بالحديث مع الراوي ويخبره بأنه سيدخل إلى داخل الأحداث نفسها، فيتحول من جانب المسرح إلى وسطه متحدثاً إلى المتنبي. وعند عودته إلى الراوي الذي يبدأ بتشخيص الأحداث قائلا : أنظر ... الكوفة وأبا الطيب. فيخلق في ذهن المتلقي صـــــورة لمكان وقوع الحدث والشخوص.



صورة (32)



صورة (33)

المشهد الثاني :

تظهر الجموع وهي مرتدية زياً أبيضاً، فيتحدث اليهم المتنبي معرفاً بنفسه، ونعلم أن هذه الجموع هي الشرطة التي تلعب لعبة الصيد في المدينة، تميز الديكور الذي بقي ثابتاً طوال المسرحية التي أشارت إلى مكان الحدث الجاري في السوق، إذ أوجد (جلال) تكوينات الممثلين من خلال المجموعة، التي اتخذت من يسار المسرح مكانا لها، في حين اتخذ المتنبي له مكاناً على يمين المسرح فكان التوازن غير منتظم إشارة أخرى إلى عدم توازن القوى بين الجمع الكبير والمتنبي الوحيد، فَيُحَمِّلهم المتنبي رسالة إلى عامل الكوفة، بأن يبلغوه أن هناك لعبةً أخرى هي لعبة الجوع، ولعبة احتكار القمح والتمر، وبعد ذلك ستكون لعبة الثورة يا ناس، فيثير بهذا الحديث غيض الجموع، التي يأمر قائدها بإلقاء القبض على المتنبي، وأخذه إلى عامل الكوفة، فمن خلال هذا المشهد يتبين لنا ثورة المتنبي على الوضع في عصره، فيأخذوه معهم ويخرجون من يسار المسرح، فيدخل الراوي ويقف في وسط المسرح، ويتكلم مع المعري، وأثناء ذلك

نلاحظ ظهور المتنبي من بين القفص المربع الشكل الموجود في وسط المسرح إذ رمز إلى السجن، (الصورة 34)، وتعامل مع هذه القطعة الديكورية على أنها وجود حي، خالقةً مناخا يشبه مناخ السجن ورافعاً يديه ليعلن أمام الملا أنه سينتصر في معركته التي يخوضها معززا ذلك بقوله : أيها الموت لن أكون متواضعاً ... أيتها الحياة إن طال زمني فيك فسأبني مدينة للشمس.



صورة (34)

المشهد الثالث :

نرى فيه عامل الكوفة يجلس على كرســـي أبيض، ويرتدي زيا أســـود اللون، ويقف خلفه حارساه الشخصيان، ويتكلم مع والد المتنبي، ليخبره أن ابنه يتصل مع الغرباء الذين يدخلون الكوفة ويتعاطون فيها التخريب، كما اتهم المتنبي بأنه شـــتمه أمام الملا كلهم فأمر بنفيه خارج الكوفة بعد أن يذوق عصا التهذيب، ووظف المخرج هنا عملية التمهيد للنفي التي ســتلحق بالأحداث. كما جلس والد المتنبي إلى يســـار المســـرح يطلب السـماح والعفو من عامل الكوفة وقد وظف (جلال) ذلك من خلال تأكيد على شخصية الوالد المتوسل بجلوسه، ووقوف الحارسين وعامل الكوفة.

المشهد الرابع :

نجد المتنبي مســـتلقياً على الأرض وقد أدار ظهره على الجمهور، فيقوم أحد حراس عامل الكوفة بجلده، وارتدى المتنبي هنا غطاءً غطى العورة فقط في حين بقي

الجزء العلوي من جسده عارياً ليظهر أثر السياط على ظهره، إذ أخفت عملية التغيير في الزي التي طالت المتنبي في هذا المشـهد ديناميةً على المشـهد والذي اشَّـر على جبروت الســلطة حينها والطاعة العمياء للرعية والعاملين للســلطان، وأدى تغيير المنظر في هذا المشــهد إلى نقل المتلقي إلى قلب الحدث وجعله يرى ما يعانيه المتنبي ليتم بذلك الاندماج مع هذه المعاناة، فعملية تشكيل النص من بداية المسرحية وتوظيف الشاشة في بداية العرض رسمت صورة مسرحية بمراحل معاناة هذا الشاعر.

المشهد الخامس :

نرى المتنبي جالساً ومتوسداً جدته التي تحمل في يدها اليمنى عصا، وتبدي قلقها على المتنبي الذي ســينفى خارج الكوفة، ويخبرها بأن رحلته ليســت طويلة. ارتدت الجدة زياً أسـوداً وغطاءً للرأس أسـوداً، وتدلت خصـلات شـعرها الأبيض من أطراف الغطاء والمكان عبارة عن إحدى الغرف وتجلس الجدة على عتبة الباب، أوجد (جلال) هنا علاقة حميمة بين الجدة والحفيد من خلال توظيف تقنيات الشخصية (الجدة الضــريرة) فمداعبتها لشــعر حفيدها نقل إلى المتلقي حميمية العلاقة التي تجسـدت بينهما وأغنت هذه الصـورة المسـرحية عن الحوارات الطويلة التي يراد بها التعبير عن هكذا حالة وقد أُضيئت الخشبة إضـاءة فيضية عامة بيضـاء، ليرمز إلى نقاء وصفاء القلوب، ويدخل الأب، ليخبر الجدة بأن موعد الرحيل قد حان.

يقطع المشــهد بحديث المعري إلى الراوي، وأثناء ذلك تدخل مجموعة من الجموع المناصـرة للمتنبي، ويتحدث الراوي لينتقل بالزمن إلى مرحلة أخرى من مراحل عصـر المتنبي، وحين اضـطجاع الجموع الأرض يدخل المتنبي مرتدياً زيه الابيض، ويدخل المعري إلى الأحداث حين دخوله إلى المشهد نفسه بحديثه مع المتنبي. ويقف في وسط المسرح وتقف المجموعة إلى يساره والمتنبي إلى يمينه فاتخاذه وسط المسرح مكاناً له جعله يكون محايداً في رســالته، ارتدى الممثلون جميعاً أزياءً بيضــاءَ وكان الديكور بسـيطاً، فلم تزل القطعة المربعة التي تمثل السـجن موجودة في هذا المشـهد، ربما أراد المخرج بهذه القطعة التي تمثل السجن كسر إيهام المتلقي، شَكّلِ (جلال) الممثل ليكون العنصـر الأول في تركيب عناصـر العرض في هذا المشـهد خاصـةً والمشاهد الأخرى عامةً ولهذا نجده يخلق المَشاهــد بطريقة تقدم الممثل وقدراته قبل

أن يلتحم في بنية العرض مُعولاً على حركة الممثل وتنقلاته ليجسد بذلك معان درامية عميقة. يدخل الراوي لينقل الأحداث من البادية إلى الكوفة وتحديداً بيت الجدة، لكن عملية النقل لا تتم عن طريق المافيولا بل عن طريق الحوار الذي يتجسـد في ذهن المتلقي فينتقل إلى الكوفة. بواسطة حديث الراوي.

المشهد السادس :

تظهر الجدة وهي جالسة على عتبة الباب وتمسك العصا بيدها، وهي تحلم برؤية حفيدها المتنبي الذي امتد غيابه سبع سنوات، يرينا المخرج في هذا المشهد صورتين متوازيتين فيظهر المتنبي وهو مضطجع في البادية لكنه يظهر بجانب الجدة يتحدث (الصـورة 35)، فتطلب الجدة منه العودة إلى الكوفة ووظف ذلك (جلال) في صورة سينوغرافية أشبه ما تكون بصور المونتاج المتوازي الذي يعرض حدثين في آن واحد. مقسماً الخشبة إلى منطقتين تحكم في كل منهما عن طريق الإضاءة بالبقع. واعتمد المخرج في هذا المشهد ولاسيما على تداخل الازمنة، حضور الجدة في الرَوي صورة مرئية تحولت زمنياً في حلمها إلى صورة غائبة أحضرت آنياً في حديثها مع حفيدها (المتنبي) فتداخل زمن الرَوي مع زمن الحلم بطريقة أشبه بعملية المزج في السينما الدزولف (disolve) تقنية الحضـور والغياب في إيجاد منظرين متوازيين، أحدهما مرئي هو الجدة والآخر غير مرئي هو المتنبي.

يتحدث الراوي إلى المتلقين بنقلهم إلى بادية السـماوة حين كان يتاجر في بعض البضائع، فيقول : شاهدت قوما من بني كلب وكلاب، يحيطون برجل يعزف الربابة بأصـابع قدميه، وآخر إلى جنبه يرقص على ركبتيه، وثالث قيل لي انه يَنظُم الشعر بينما رأسه تدق فيها المسامير، إلى جنب هؤلاء وقف الشيطان متشخصا، بشكل تيس يتكلم اللغة كأنه فقيه الكلمات، أيها السادة إن هذا العصر يجيز هذه الحكايات التي استطاعَت أن تُشَوه صورة المتنبي. يرسم الراوي صوراً تثير خيال المتلقي وتمكنه من تشكيل صور عدة كالصور المتراكبة التي يصفها المونتاج.



الصورة (35) المشهد (6)

المشهد السابع :

يظهر الحاكم (الأخشيدي) شرها يجلس فوق كرسي مرتفع ويبدو كالضائع، ويصدر صوت نباح عند الأكل ويبصق فضلات الطعام، وإلى جانبه الأيمن يقف مساعده الذي يكلمه عن معجزات المتنبي التي شاعت في المدينة. الديكور لم يتغير إلا في كرسي ضخم بلون أزرق جلس عليه الحاكم فيدخل المعري ويقول : إن الرجل وقع أسير خطأ قومه أي المتنبي، وأثناء ذلك يدخل الراوي لينقل الحدث إلى البادية، حيث يقف المتنبي وسط الصحراء، وركز المخرج على شخصية المتنبي من خلال التكوين على الخشبة، وتظهر الجدة في المشهد لكنها في الكوفة ويتم إظهار المشهدين مشهد حديث الجدة والمتنبي عن طريق بقع الإضاءة والصوت، فقسم المخرج الخشبة إلى أكثر من منطقة يجري فيها الحدث والجدة والمتنبي والمعري والراوي، فعلاقة مشهد بمشهد آخر علاقة أيدولوجية وإن اختلفت الأمكنة والأزمنة. (الصورة 36، 37).



الصورة (36)



الصورة (37)

وهنا يتحدث المعري والراوي عن الوجود وما الوجود، وفي هذا المشهد يظهر المتنبي مع الراوي في حوار، على الرغم من الفارق بين زمنيهما، إلا أن (جلال) كسر إيهام المتلقي، فالعرض المسرحي عنده مَدعاة إلى مخاطبة العقل أولاً، وبتركيب المَشاهد

المُســـتقلة من خلال عملية مونتاج يوجدها الراوي ثانياً. وتقع المواجهة بين المتنبي وأتباعه من جهة وأعدائه من جهة أخرى ونعلم من لســـان المعري أن معركة المتنبي هي الخاسرة.

ثم يروي الراوي أنها كانت معركة قاسـية. فقد نقل لنا هنا المعركة على لسـانه وجعل المتلقي يتصور الأحداث في ذهنه من غير اظهاره لها على الخشبة.

المشهد الثامن :

يظهر المتنبي في هذا المشـهد في قفصـه وفوقه كرسـي (الأخشـيدي)، ومن خلال توظيف الديكور بجعل الكرســي الخاص (بالأخشـيدي) على طابقين، العلوي يجلس عليه الحاكم والسـفلي فيه سـجن بداخله (المتنبي) وحين يسـأل الحاكم أين (المتنبي) ؟ يجيب الحارس إنه في ســجنه فأظهر (جلال) هنا الســجن والكرســي دامجا المنظرين بديكور بسيط صـورة 38)، عكسـت فكرة جبروت السلطة التي تكون فوق رقاب الشعب كما أن تجسيد ذلك لا يتم بازدواجية الظهور بل عند خروج الحاكم الأخشيدي الذي في المكان نفسه، بإشارة ذكية من (جلال) واقتصادية في عدم اللجوء إلى تغيير في الديكور وإنزال الستار أو اظلام وإضـاءة المسرح. ويتحدث المتنبي إلى الحارس طالباً منه رفع الأصـــفاد عنه ثم يتحدث إلى المتلقين. ويدخل الراوي مع المعري، ليتسائل هل هذه الموقعة الخاسرة كانت الفاصلة ؟ هل هؤلاء القلة المتوسدة أديم الصـحراء كانت الفاصـلة ؟ لما هذان الإنسـانان المتنبي قبل السـجن والمتنبي بعد السجن ؟ فنسمع صوت المتنبي منادياً الحارس ليخبره أنه يريد ن يقول شعره للأمير، ومن ثم يخرجه الحارس من القفص ليضطجع على الارض ويتحدث مع جدته بطريقة المشـهد السـابق نفسـها. ويظهر الراوي متسـائلاً عن دور هذه المرأة العجوز في حياة الشــاعر، هل هي التي أرضــعته الحزم والكبرياء ؟ هل هي التي علمته الشـعر ؟ ثم يأمر الأمير بإطلاق سراح المتنبي..

يدخل الراوي هنا.. ويلقي حواره محاولاً الإســهاب فيه لكن المعري يقطع عليه حواره بأن الجزء الأخير هذا فيه من الكثافة والاتسـاع والبينة التي تكشـف عن نفسـها لا يسـمح لنا بامتطاء ناقة الاسـهاب والإطالة ويطلب من الراوي الاختصـار والدخول

إلى ساحة الرجال فيوافق الراوي، وفي عملية الاختزال والتكثيف هذه صورة مونتاجية سريعة في أيقاعها.



الصورة (38) المشهد (3)

المشهد التاسع :

ينتقل المشهد إلى الجزء الاخير من حياة الشاعر فيظهر (المتنبي) واقفاً في ساحة الرجل وحوله مجموعة من الأُمراء واقفاً على علو وهو يلقي شعره وقد ركز المخرج على المتنبي عن طريق الارتفاع. (الصورة 39). ويرتدي المتنبي هنا الزي الأبيض نفسه، وقد غاب عن المسرح السجن الذي كان حاضراً في أغلب المشاهد. وجاء التغيير في شخصية المتنبي من خلال عزله من قبل (جلال) على مرتفع من الأرض لتنقلب شخصيته إلى أخرى، ويبدأ بمخاطبة أحد الأمراء ويسأله عن اسمه فيطلب منه الأمير، شيئًا من شعره وهكذا بقية الامراء، الكل يطلب المديح من المتنبي.



الصورة (39)

ويدخل الراوي ويتحدث مع المعري في الجانب الأيسر في المسرح. ثم يظهر المتنبي ليرسل رسولاً إلى زوجته وابنه ليحضرا، إليه وحين يصل الرسول ترفض الزوجة الحضور، فيدخل الراوي ليقوم برواية الحدث وليختزل الزمن ويكثف الحدث فيقوم بتلاوة لقاء الابن بأبيه من غير تغيير في الديكور، أو المنظر بل بمجرد أن يروي ما جرى وما سيجري. فتقسيم الخشبة إلى أكثر من منطقة، إذ مثلت المنطقة اليسرى الراوي مع المعري فكانت شبه ثابتة على طول العرض، ويوافق الابن بالبقاء مع أبيه وحين يخبره المتنبي بأنه سيأخذه إلى جدته تظهر الجدة في يمين المسرح وهي تروي حوارها في حين يقف المتنبي وابنه، اثناء حوار الجدة. (ستوب كادر)، بالطريقة نفسها في المشهد السابق أي الديزولف(disolve) ويرسل المتنبي رسوله إلى الجدة التي تموت ما أن يصل الرسول اليها. ويدخل الراوي لينقل الحدث إلى أنطاكية في قصر الأمير الحمداني، الذي يعجب بشخصية المتنبي، ثم يدخل الراوي لينقل الحدث إلى إبرام إتفاق للذهاب إلى المعركة، ويصف الراوي المعركة التي لم ينجُ منها غير سيف الدولة وستة أشخاص من بينهم المتنبي.

نجح المخرج في تصوير الحدث من خلال الراوي.. والانتقال بالأحداث زمانيا ومكانيا. وبعرض واقعة المعركة وشدتها من خلال روايتها على لسان الراوي.

المشهد العاشر :

يوضح المشهد الذي يجري في قصر الحمداني اجتماعا لبعض الشعراء الذين يشوهون صورة المتنبي أمام عينه، المكان قصر لأمير، وبعض الرماح إلى يسار المسرح مع وجود كرسي للأمير في الوسط، ولم يختلف هذا المشهد في ديكوره المتميز بالتقشف عن باقي المشاهد، وكانت الإضاءة فيضية، فيطلب سيف الدولة حضور (المتنبي) وتقع الفتنة بين سيف الدولة والمتنبي، فقد وظف (جلال) ذلك عن طريق توزيع الشخوص على الخشبة، بجعل المتنبي في عزلة على يمين المسرح وفي أعلى المسرح الشعراء وعلى يسار المسرح سيف الدولة. فَطَوَّع (جلال) التقنية السينوغرافية من خلال تطويعه الشخوص والأزياء والديكور.(صورة 40).



الصورة (40) المشهد (10)

المشهد الحادي عشر :

يظهر في قصر أمير مصر وتقع الوحشة بين الأمير والمتنبي، نتيجة الضغن الذي كاده له شعراء مصر وقد أظهر المخرج الأمير هنا ولون وجهه يتشح بالسواد، لاعباً باللون الذي رمز إلى وحشـية السـلاطين والأمراء. فقد أُطِرت الأزياء هنا من خلال تعيين كل طبقة من الشـخوص، كما أدت الأزياء وظيفة جمالية مما أرسـلت المعلومات التي توجت بوصـول السـواد إلى الوجه، (صـورة 41)، ويطالب المتنبي الأمير ما وعده به بأن يعطيه دولة يكون الأمير عليها، فتقع الوحشـة بينهما عند خروج الشاعر مما يؤدي إلى إصدار الأمير أمرا بقتل المتنبي.



الصورة (41)

المشهد الثاني عشر :

يدخل المتنبي ليتحدث مع المعري، ثم الراوي لينقل بالحدث إلى قصر الحمداني، حين يرسل المتنبي شعره الذي يطلب فيه الصلح، ويُظهر ذلك (جلال) بالطريقة نفسها التي تكون فيها عملية الديزولف (disolve).

إن موضوع المسرحية من الكِبر والسعة وقوة الفكرة ما لم يستوعبه ديكور أو إضاءة أو تعبر عنها ملابس، فقد اعتمد المخرج على تقنيات السينوغرافيا بقدر ما يؤدي الغرض ويعطي الإشارة لزمن معين، فبساطة الحياة العربية التي تنقل فيها الشاعر، جعل الديكور بسيطاً، لكن هذه البساطة والرمزية دلت على شيء موجود، كما في ديكور السوق حين علقت بعض قطع البسيطة فوق سايكولوراما المسرح، وبرز الديكور بصورة واضحة جداً وخدم الفكرة كثيراً خلال شباك السجن المجرد الذي يخرج منه الممثل يديه، فكانت صورة ناصعة وتوظيف جيد للديكور.

استعمل المخرج لباساً أبيضاً في الأزياء ليعبر عن اشتراك الناس في البؤس والقهر، ويجعل حالة الضياع اشتراكية، الأمر الذي جعل ارتداء السلطان للزي الأسود – وهو توظيف جيد للزي – يعتبر إشارة واضحة أن هذا هو الظالم الوحيد، واستعمال (العمامة الملوكية) المدورة، من قبل السلاطين أكد فيه المخرج على دور أُمراء الحرب المقتاتين على الفرقة والتشرذم، كما استعمل الكوفيات (الغتر) للدلالة على الثورة والثوار، إن العنصر الأفضل الذي وفق المخرج فيه هو عنصر الراوي، فقام باكثر من دور واكثر من وظيفة، فاستخدمه كاستخدام المخرج السينمائي للمافيولا في المونتاج السينمائي، مركزا لحالة ولموقف معين يتعذر على الممثل أداءه على الخشبة، فكان بديلاً عن عملية مونتاج أولاً، وبديلاً عن الإضاءة في وقت لا يستطيع الممثل أو لا تسمح الخشبة الصغيرة أن تقدم الافعال عليها. فساعد وجود الراوي على مونتاج الصور والمشاهد وتنسيق الأحداث وفق رؤية المخرج.

وتنتهي المسرحية بعرض صورة على شاشة سينمائية أي الرجوع إلى نقطة بداية المسرحية التي أشارت إلى نهاية المتنبي وربط هذه النهاية – حادثة مقتل المتنبي – بإلقاء القنبلة النووية على مدينة آهلة بالسكان وقتل معظم ناسها وحيواناتها وجمادها، متوسماً المخرج في هذا الشاعر بأنه مدينة كاملة. وانطلق في توظيفه لمشهد انفجار القنبلة النووية في ان المشهد المسرحي الموازي لـ (اللقطة المعروضة

) على الشاشة يحملان فكرة واحدة ينتمي أحدهما إلى الأخرى وفق أيديولوجية يطورها المخرج من خلال تسلسل المشاهد وتنظيمها.

الفصل الثالث

توظيف الفلم السينمائي في مسرحية (ليلة دفن الممثلة جيم) [#] :

تأليف : جمال ابو حمدان

إخراج : د. جلال جميل

نص العرض :

تناول نص عرض مسرحية (ليلة دفن الممثلة جيم) شخصية الممثلة (جيم)، من خلال استعراضها لشخصيات نسائية عدة احتلت مكانة مرموقة في التاريخ العربي والعالمي، فتبحث عن ذاتها التي تماهت مع هذه الشخصيات من خلالهن في محاولة لاستعادة انسانيتها. احتوى نص العرض على تسعة مشاهد، تقوم بها ممثلة

[#]) عرضت المسرحية إلى قاعة مسرح الرواد ضمن مهرجان المسرح الجامعي نيسان 2002.

واحدة عارضــة علاقتها مع الأدوار التي قدمتها وكيف تتمثلها، وأسـلوب التعاطي مع بعض الحالات التي يكون فيها الشد للقوة والعنف والتسلط وتفاعلها من خلال الرفض لهذا النوع واســتشــراق المســتقبل وترثي نفســها في بعض المواقف بأنها لم تســتطع كممثلة تقديم ما قدمته تلك الشــخصــيات التي تقدمها، متمنية الســمو ولو في النذر اليسير مما امتلكته تلك الشخصيات من مواقف إنسانية.

التحليل :

اختزل مخرج العرض، العملية الإخراجية من خلال، وضـــعه الذاكرة الباطنية للممثلة التي احتوت على ذكرياتها عن الشـخصـيات التي ادتها في سـني حياتها، فاظهر المخرج ذاكرة الممثلة على المسرح من خلال توظيفه للفيلم السينمائي الذي طبعت عليه صــور الشــخصــيات التي ســتؤديها الممثلة، إذ احتوى الفيلم على (فريمات) عدة فقد " اختزلت العرض من خلال اخذي للفيلم وإعادة بث ما مطبوع على الفيلم بافتراض أن هذه الشخصية موجودة داخله، أخذت نايلوناً شفافاً بعرض ثلاثة أمتار ونصـف، كل (فريم) بطول سـبعة أمتار، مرسـوم على شـكل شـريط ســينمائي لتســع حالات تمر بها شـــخصـــيات عدة " [172]، ولعبت الممثلة الأدوار التسعة، فنشاهد (الفريم) على خشبة المسرح وقد رسمت فيه الشخصيات على إنها صـــورة ســـينمائية وتواجدت الممثلة واقعاً في داخل (الفريم) بين تلك الشخصيات.

المشهد الأول :

أخرجت الشخصية جزءاً من جسمها العلوي من النايلون، فَبَدَت هنا مندمجة مع بقية العناصـــر الســـينوغرافية التي على الخشـــبة ومن ضـــمنها النايلون الذي مَثَّل الفلم، فتخرج ويبدو على ملامحها الاســـتغراب من المكان . فتمســـك لفة النايلون وتدور حولها، ثم تقف أمام النايلون وتســـحب الجزء الأمامي منه وتلفه حول نفســها عكسـياً. وعند بدئها محادثة نفســها تلصــق النايلون على وجهها، سَـــلَّط المخرج خطوط الإضـــاءة المتمثلة بخيوط حادة على جسد ووجه الممثلة لتبدو وكأنها تسرد حياتها عبر شريد سينمائي مبرمج، ويشير إلى احد الحوارات التي تقول فيها الشخصية، (مشيت على خيط الدم

فما وصلت) فيضاء المسرح بإضاءة عامة قوية حمراء، وتم ايصال معنى حديثها إلى المتلقين من خلال الضوء الذي أوجد في ذهنهم صورة الدم، كالصورة التي يخلقها المونتاج حين تنطق أحد الشخوص بحدث ما يجري في مكان ما، فتنطلق الصورة لتبرز ذلك المكان، وتعود الممثلة لتدخل لفة النايلون، فتنتحل شخصية شخصية زرقاء اليمامة، وتؤشر على قبر زرقاء اليمامة بيدها، وتضع على رأسها قطعة قماش، وهنا وَظَّف المخرج هذه القطعة للإشارة إلى شخصية زرقاء اليمامة حتى يميزها عن باقي الشخصيات اللائى سَتُجَسَد على الخشبة.

المشهد الثاني :

يبدأ المشهد بطبول الحرب ليعطي جواً نفسيا بوقوع الحرب، تغادر زرقاء اليمامة النايلون – أي الصورة التي تشكلت فيها وتخطب في الجهات الأربع للمسرح، ومن ثم تعود وتسحب لفة النايلون فتسحب صورة زرقاء اليمامة، وتبدأ في اتخاذ شخصيتها من خلال صورتها – صورة زرقاء اليمامة – المحفورة على الفريم (النايلون) فعملت تحولات الشخصية من (الممثلة جيم) إلى زرقاء اليمامة ثم دخول الشخصية في الفريم المرسوم، على تعويض الماكياج أولاً، وعمل ما يشبه المونتاج ثانياً. وأراد المخرج ايصال فكرة المشهد فتم عرض الفكرة بالتسجيل الصوتي مرتين، معطياً لشخصية الزرقاء التي أثرَّت عميقاً في نفس الممثلة جيم، من خلال أدائها أولاً وجعل صورتها – زرقاء اليمامة – في بداية الشخصيات الرئيسة في أدائها، كما تتخلل عملية الابداء تتخللها حركة للممثلة جيم اسفل ووسط المسرح فقد اعاد المخرج تشكيل النص من خلال توظيفه لتقنية السينما المتمثلة بالفريمات التي عرضها لنا المخرج بالنايلون، وساهمت هذه التقنية برسم صور مسرحية ألغت الحوارات الطويلة التي ربما يتسرب الملل من خلالها إلى نفوس المتلقين.

المشهد الثالث :

يبدأ المشهد الثالث بموسيقى، وهو مشهد (الأم) في محاورة بين الذاكرة والأنا، فيتبين أن الممثلة (جيم) أرادت هذا الدور وحلمت به، فتجلس مكان المرأة في

الـــــــ (فريم **Frame**) الثاني – الإطار الثاني – فتحاول (جيم) اظهار صـــور السـلطان وتعرض جوع الأطفال، فحين رغبت بهذا الدور جاءوا لها به مكتوباً، فتقرأ ما كتب في هذا الدور وهي جالســـة في الفريم، " في ليلة أُنس قمرية قادته الخطوة القدرية إلى حيث الأطفال الجوعى، كانوا ينتظرون، قال السلطان سأذهب مثل السلف الصـالح كي أُحضـر طعاماً فليصـبر أطفالك يا امرأة، رجع السـلطان اليهم، بطحين وسـمن وعسـل ولبن، وألعاب وثياب وهدايا، فرح الأطفال ... أكل الأطفال.. شـبع الأطفال، لعبوا، كبروا، صـاروا فرسـاناً وصـبايا، وفي خلال قراءتها، تصـرخ، كذب "[173] ويستخدم المخرج هنا صوت المسجل ليعطي إشارةً إلى الصراخ الصادر من قلب (الممثلة جيم) وخلال ذلك تخرج من الفريم وتتجه إلى أسـفل يمين المسـرح وتسـلط بقعة الضـوء عليها ليؤكد المخرج على الشـخصـية، وتتجه بعدها إلى الوسـط في لفة النايلون، وتلعب الممثلة هنا بتقنية صـوتها في حوار يدور مع شـخصـية السـلطان والزرقاء، مستخدما الانتقالات في إيقاع الصوت مما يمهد إلى الانتقال بين الشخوص التي تتحدث بصـوتها بما يشـبه عمل المونتاج، ويدخل المخرج صـوت المسـجل وبصـراخ عالٍ " يا أهل يمامة افتحوا الأعين وشـدوا قبضـات الأيدي، ويتحدث قناع السـلطان الذي تمثله (الممثلة جيم) ويأمر الممثلة جيم بالصـمت وقطع لسـانها، ويوظف المخرج هنا ضربة موسيقية قطع لسانها) وتقف المرأة في وسط يسار المسرح وتتحدث بلسان السلطان ويتحدث (صـارت صماء لا تسمع بعد اليوم أصوات الوهم)[(35)]، وتجلس بعدها ثم تنهض، إذ بعثت حركتها هذه إشـــارات إلى الحالة المتذبذبة التي تمر بها، وتلتف خلف النايلون، وتدخل في فتحة صورة المرأة (الام) إلى أسفل المسرح، ثم تبدأ بحوارها الذي يتنوع بطبقة الصوت، ووجهها مواجه للمتلقين، وتصرخ (أي واحدة أنا منهم)، وتتعامل مع (الفريم)، على أساس تحولاتها من شخصية إلى أخرى، إذ وضـع المخرج سـينوغرافيا العرض من خلال رؤية سـينمائية. فوضـعه لفة النايلون في وسـط المسـرح عملت عمل المافيولا التي تقطع وتوزع المَشـاهد في الفيلم بنقله على الخشبة بمشاهد وشخوص عدة جسدتها الممثلة (جيم).

المشهد الرابع :

يبدأ المشـــــهد الرابع خلال جلوس الممثلة (جيم) في حفرة النـايلون مكـان (شــهرزاد) وتبدأ تتحدث بلســان شــهرزاد بأنها كانت تجعل شــهريار كالطفل المنذهل عندما تحكي لـه الحكايات، ومن أجل أن تتحول إلى (الممثلة جيم) تخرج من حفرة النايلون، لتتحدث عن مأسـاة (شــهرزاد) وهي في أسـفل يمين المسـرح، وتتم عمليات تغيير الشـــخوص عند (الممثلة جيم) بعملية الانتقال من (الممثلة جيم) إلى أية شـخصـية أخرى من خلال سـحبها للنايلون ومن ثم بالدخول في المكان المحفور فيه، لتدخل في الشـخصـية أولاً وليتم اقناع المتلقي ثانياً الذي يرى الشـخصـية فتتكون في ذهنه القصـــة وأولوياتها مما يمهد للحدث قبل وقوعه وتسـتهل القصـــة في الذهن قبل الأداء. فرؤية المخرج بضـــرورة حديث الشـــخصـــية قبل الدخول في تجســـيد تلك الشخصية خطوة ذكية ليرسل إشارات معرفية إلى الذاكرة الجمعية للمتلقين الذين تكون لديهم أولويات عن الشخصـية المؤداة على المسرح، فقد عمل ذلك على الاسـتعاضـة عن قيام(الممثلة جيم) بحركات راقصـة كالتي أدتها شـهرزاد أمام شـهريار، واقتصـر ذلك على أن تروي وهي جالســة أمام صـــورة (شـــهرزاد) ما كانت ترويه الأخيرة من قصــص أمام (شــهريار)، إذ عملت عملية الرواية لهذه الأحداث على تسـريع الإيقاع أولاً، وتحول الشخصية إلى شخصية أخرى من غير تغيير في الماكياج ثانياً، إذ تمت العملية كعملية التنقل التي تحدث في الشـــريط الســـينمائي، وبذلك فالهدف اصـــبح واضـحاً من ناحية وصـول الفكرة، والهدف الاقتصـادي الذي جعل العرض يسير سيراً طبيعياً.

المشهد الخامس :

إن توظيف الشريط السينمائي المتمثل بــ (لفة النايلون) جعل العرض ينتهج اسلوباً سينمائياً في تقديم مختلف مَشاهِدِه، بعدم التزامه في تسلسل زمني ونسبي في تطور الأحداث، فاقترب تكنيك ايصــــال الدور وفق الانفعال المتفجر والصـــاعد في الفعل العاطفي لدى (الممثلة جيم)، فكان بالأســـاس الكتلة الســـينوغرافية الديكورية التي أســســها المخرج في وسـط العرض والمرتكزة على عمود ملفوف عليه النايلون، هي من تأسس عليها التشكيل الجمالي للمشـهد. فتتجه الممثلة نحو الصـورة المحفورة التي رسمت عليها شخصية (كليوباترا) وخلال انتقالها يكون هناك إظلام للمسرح، ثم

إضاءة فنجد (الممثلة جيم) في مكان إحدى الشخصيات، وتبدأ بحوارها على لسان (كليوباترا) من خلال وجودها في (الفريم)، وتتحدث عن معاناة (كليوباترا)، وتتحول بعدها إلى شخصيتها (جيم) وتبــدأ (كليوباترا) بمحادثتها من خلال تغيير في طبقة الصـوت، مما سبب إرباكا في عملية ايصـال المعنى فتغيير طبقات الصـوت لم يكن ناجحاً بالقدر المناسب الذي جعل من الشخصية تنتقل من شخصية إلى أخرى، ولكن الطرح الدرامي لمخرج العرض جعل من الممكن تلافي ذلك من خلال التســـجيل الصـــوتي بين الحين والآخر والذي أوجد انســـجاماً في تنوع المَشـــاهد مع لحظات الإظلام بين مشهد ومشهد ومن ثم جعل عملية الانتقال بالزمن أمراً ليس مستحيلاً.

المشهد السادس :

يضـاء المسـرح بعد إظلام تام لنجد (الممثلة جيم) وقد اتخذت مكانها خلف (الفريم) على صـورة (ولادة بنت المستكفي) فالتقارب بين الطبقات الصـوتية لـــ (الممثلة جيم)، جعل العرض يفقد عنصـــراً من عناصـــر الابهار والدهشـــة، كما أن الطابع الإيهامي السـحري للعرض كاد أن يكون مفقوداً بسـبب ثقل الكتلة الديكورية، مما أدى إلى عدم اسـتقرارها وإرباك (الممثلة جيم) في محاولاتها المسـتمرة لتثبيتها. وقد اقتصـــر العرض على ثمانية مصـــادر ضـوئية فقط وذلك بسـبب خلل اصـــاب البرمجة في جهاز الإضـــاءة، إذ عمل المخرج على تصـــميم العرض على ثلاثة وثلاثين مصدرا ضوئيا، إذ بسبب ذلك الخطأ جعل البقع الضوئية تقتصر على ثلاثة فقط، وهو الشيء الذي لا يتفق مع تعددية الشخصيات المعروضة مما دفع (بالممثلة جيم) إلى تقديم شـــخصـــيات عدة في البقعة الضـــوئية الواحدة نفســـها، لكن انتهاج المخرج لتوظيف الفيلم الســـينمائي المتمثل بصـــور مرســـومة على (فريمات) من النايلون جعل ايصال (الممثلة جيم) للشخصية أسهل، فافتراشها الأرض ومخاطبتها لـــــ (ولادة: " وجهك يشـبه وجه ولادة بنت المسـتكفي "، وعندما جاءت، تنهض (الممثلة جيم) لتدخل خلف الصـــورة المرســـومة لتنتقل إلى دور (ولادة) فاندمجت بوصـفها عنصـراً سـينوغرافياً مع الكتلة السـينوغرافية المتمثلة بالنايلون، مُحَركةً إياها لخلق دينامية على المسرح.

المشهد السابع :

لدى إضـــاءة المشـــهد نرى أن (الممثلة جيم) قد جلســت في مكان(صــورة دزدمونة)، وقد اختارت (الممثلة جيم) طبقة صـوتية لتأدية (شـخصـية دزدمونة)، الهدف منه منح صــفة البراءة للشـــخصـــية ولكنها اســتخدمت الطبقة نفســها لتقديم شـخصـية (الصـبية)، وهذا التشـابه جعل (الممثلة جيم) بعيدة عن اقناع المتلقي، وإبهاره في صــــدق الدور، ولم تســـتطع (جيم) الانتقال إلى شـــخصـــية (دزدمونة) لاعتمادها التكرار في الطبقة الصوتية.

المشهد الثامن :

ينقلنا هذا المشــهد إلى شــخصــيات عدة، فتتخذ (الممثلة جيم) دور (ماري أنطوانيت) وتقوم بأداء دور(ماري) ودور (الممثلة جيم) من خلال تغييرها للطبقة الصـــــوتية أولاً، وحديثها خلف صــــورة (ماري انطوانيت) ثانياً، فقد طور المخرج أيديولوجية النقل بين الشـــخصـــيات على الرغم من وجود خلل في التقنيات، فعملية التنقل من (الممثلة جيم) إلى(ماري انطوانيت) تمت بإدخال راوٍ من خلال اداء (الممثلة جيم) المتمثل بالصـــدمة التي أصـــابتها من قطع رأس (ماري انطوانيت) وتدحرجه وتخثر الدم على العنق المقطوع، فيجعلها المخرج هنا ترجع بخطوات إلى النايلون لتصـطدم به وتضـم النايلون على صـدورها، إذ عرضـت رواية الحدث الذي أصاب (ماري انطوانيت) على تكثيف واختزال الأفعال وتغيير الزمان والمكان.

المشهد التاسع :

ثم تنتقل إلى دور (هيلين الطروادية) وتتحرك من يمين المســـــرح إلى أعلى وسـط يسـار المسـرح، ثم إلى أسـفل يسـار المسـرح، ثم تبدأ بالانتقال من شـخصـية (جوليت) و(أوفيليا) و(انتجونا)، ويُدْخِل المخرج تســجيلاً صـــوتياً يتحدث بصـــوت الشــخصــيات التي أدتها (جيم) مؤكدة أنها جاءت لتصــفية حســابها معها، وأن هذه الشخصيات لن ترتاح في قبرها هذا حتى ترتاح (جيم) في قبرها، فتتقدم نحو مقدمة المسرح لتسقط أسفل يمين المسرح، ثم تنظر إلى لفة النايلون، لتؤكد أن زرقاء اليمامة لم تكن وحدها غاضبة منها، فقد منحتها قبرها، ويبدأ نشيد البداية الموسيقي.

إن ما يحسب لصالح المخرج في العرض هو استخدامه لمجموع الصور على المسرح والتي تراكبت كتراكب المونتاج السينمائي مما أضفى على العرض سرعة الإيقاع، فجعل الانتقالات من (جيم) إلى الشخصية التي تؤديها، متنوعة وممهدة، فالبناء السينوغرافي للمشاهد، كشف عن الظلم الذي أصاب المرأة، وكشف عن صور السلاطين، ومما سهل عملية النقل أن المخرج عمل تقنية الصوت بـ (البلاي باك **Playback**)، فكما أن لكل لقطة سينمائية سبباً وظيفياً تسبب في تطور الشخصية أو الإخبار والتمهيد لها فإن المخرج خلق جواً نفسياً يوازي المشهد السينمائي على المسرح جاعلاً المتلقي يستوعب الصورة المسرحية المُقَدَمَة على الخشبة، كما استقى المخرج من فكرة المونتاج السينمائي القائمة على وصل اللقطات بعضها ووظفها في هذا العرض، فرسم صوراً مسرحية عدة وألغى الحوارات الطويلة، فجمع بالصورة المسرحية الكثير من الشخصيات التي أُعيد صياغتها في صورة سينوغرافية للفضاء.

الخاتمة

الخاتمة

إن عملية توظيف المخرج المسـرحي للنوافذ كشـاشـات سـينمائية في مسـرحية (هبوط الملائكة) خلقت عنصـراً اقتصـادياً في اختصـار المكان وتوضـيح رؤية المخرج، فوضـع الـديكور لمرة واحـدة طوال العرض لا يتغير، ولكن تَغَيُر مواقع الشـخصـيات يجعل المنظر متغيرا وبحركة الشـخوص وتلاحمها مع عناصـر السينوغرافيا يتكون الأداء المسرحي فتبدو المشاهد متراكبة كتراكب الصور السينمائية في عملية مونتاجية معتمدة بالدرجة الأولى على أداء الممثل الإيمائي مما شَـكَّل رحيلاً للسرد وإحلالاً للصورة في الكشف عن جوانب العملية المسرحية، في حين أن عملية الجمع بين الأحداث في الصورة السينمائية والأحداث الجارية على الخشبة في عرض مسرحية (المتنبي) عملت على ايصال الرؤية الإخراجية، لكن الإضـاءة في

عرض مســرحية (ليلة دفن الممثلة جيم) منحت الإخراج المســرحي صــورة واقعية لرؤية حدث على الخشـــبة يرى حين يراد ذلك فنقلت بذلك المتلقين إلى رؤية ما تراه الشـخصـية. وبهذا أسـهمت التقنية السـينمائية المتمثلة في الشـاشـات الموظفة على السـايكلوراما في (هبوط الملائكة) في تخليص العرض من بقائه أمام منظر ثابت، في حين انتقل المخرج بأماكن الأحداث في (المتنبي) من خلال كلام الراوي مما يعطي المَشَـاهد إيقاعها الصـحيح. ونتج عن توظيف التقنية السـينمائية في العرض المسرحي نقل الممثل الواحد من شخصية إلى أخرى بإيقاع سريع من غير استنزاف الوقت أو اســـتخدام الماكياج. كما أوجد الممثل الذي عُدَّ عنصـــرا من عناصـــر السينوغرافيا بإيماءاته في (هبوط الملائكة) مونتاجاً في عملية الأداء المسرحي في حين أن هذا الممثل أوجد المونتاج عن طريق الكلام في (المتنبي) واعتمد المخرج في (ليلة دفن الممثلة جيم) على الصـورة المسـرحية في خلق العملية التي أشـبه ما تكون بالمونتاج. بالاضافة إلى أن الإضاءة المسرحية خلقت معادلاً موضوعياً ومادياً في تكوين المناخ الســينمائي ذي الإيقاع الســريع في(هبوط الملائكة) عن طريق الاسقاطات الضوئية، أما في(المتنبي) فإن إظهار حدث ما على الشاشة السينمائية الموظفة على المســرح أوجد دلالات معرفية في الكشـــف عن الجوانب الكارثية في مُصـاب الشـعر بالشـاعر الذي قُتل فلا يمكن للسـرد أن يعبر عن الحالة بل عبرت الصـورة السـينمائية عنه فاختصـرت وكثفت الأحداث والزمن، كما تأسـس التشـكيل الجمالي للعرض في(ليلة دفن الممثلة جيم) باندماج عناصـــر الكتل الســينوغرافية بعضـها مع بعض وجعل الانتقالات بين المَشـاهد عبر هذه الكتلة. لكن المخرج في(هبوط الملائكة) اسـتخدم البقَع الضـوئية في عرض حدثين على الخشـبة لكن المخرج في (المتنبي) وَظَّفَ تقنية الدمج الســـينمائي (disolve) ليظهر وقوع حدثين في مكانين مختلفين لكن في الزمان نفســه، أما في (ليلة دفن الممثلة جيم) اســتخدم المخرج الحدث على الخشــبة وحدثاً آخراً يجري خارجها نُقِل عبر الصــوت. كما تم الانتقال في المشــاهد عن طريق الشــاشــات الموجودة في الســايكلوراما في (هبوط الملائكـة) في حين انتقـل المخرج بين الأحـداث عن طريق الراوي في (المتنبي) باســتخدام تقنية في وصـــف الحدث مكثفاً إياه ومُغَيراً الزمان والمكان برواية تكلم الانتقالات ومرسـلاً إشـارات معرفية إلى الذاكرة الجمعية للمتلقي. وانتقلت المَشَـاهد من

مشــهد إلى آخر في (ليلة دفن الممثلة جيم) عن طريق اســتخدام تقنية الإضــاءة (الاظلام).

لَجأ المخرجون الثلاثة إلى توظيف المونتاج الســينمائي وذلك لعدم قدرة الخشــبة على إيصـــال أفكارهم بالوقت والســرعة المناســبين. واعتمدت العروض الثلاثة على تقنيات المونتاج والإيقاع الصوري السريع، المُستَوحى من التمثيل الإيمائي المسرحي. عبر قيام المخرج المسرحي بنقل المعنى إلى المتلقين بشكل آني ومباشر عبر الممثل في حين تدخل الكاميرا السـينمائية وسـيطاً عند المخرج السـينمائي. كما شـارك الفيلم في العرض المسرحي من خلال التعليق على الحدث بالصور المعروضة والتي تعزز الفكرة. وبهذا جَعَلَت عملية التركيز والربط بين المَشَــاهد الســينمائية– المُوظَفَة على الخشبة مع المَشَاهد المسرحية– المتلقي ينتبه ويحلل ويستنبط الأحداث فجعلت منه متلقياً مشــدوداً للعرض. لأن دخول التقنية الســينمائية الحيز الســينوغرافي للعرض جعلها عاملاً مسـاعداً في ايصــال الدور. و اعتماد المخرج المسـرحي على الصــورة المسـرحية يدفع السـرد إلى الرحيل حاملاً معه الحوارات التي تسـبب الملل في نفوس المتلقين. مما يجعل العناصـر السـينوغرافية تتراكب بعضـها مع بعض بمعية التقنية السينمائية التي أغنت الإخراج المسرحي في الرؤية والفكرة.

المصادر

المصادر

(1)إيفإنز، جيمس روس، **المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى الان،** تر : فاروق عبد القادر، (القاهرة : 1979، دار الفكر، ص64).

(2)أردش، سعد، **المخرج في المسرح المعاصر،** (الكويت، 1979، سلسلة عالم المعرفة)، ص288

(3) رايس، كارل، **فن المونتاج السينمائي** ، تر : احمد الحضري، (بغداد، ب. ت، وزارة التعليم العالي)، ص37.

(4) روز توني ومارتن بنسون، **كيف تمثل للسينما** ، تر : احمد راشد، (القاهرة، 1989، المؤسسة المصرية العامة للكتاب)، ص108.

(5) ينظر : بيركنز، في.اف، **الفيلم كفيلم،** تر : اسامة اسير، (دمشق : 2002، دار المشرق)، ص14

(6) الفيلم كفيلم، **المصدر السابق نفسه،** ص141.

(7) see the internet t << http // www. yahoo. com، المونتاج السينمائي، 12 August، 2004. 9 : 00 Am Gmt، >>.

(8) كوت، يان، **شكسبير معاصرنا،** تر : جبرا ابراهيم، (بغداد : 1989، دار المامون)، ص 309.

(9) رايس، كارل، **فن المونتاج السينمائي،** مصدر سابق، ص27.

(10) ينظر، جانيتي لويجي، **فهم الســـينما،** تر : جعفر علي، (بغداد : 1980، دار الشؤون الثقافية)، ص189.

(11) نوري حسين احمد، **المخرج وتطوير المفهوم الإخراجي للفيلم،** مجلة الاكاديمي، عدد 19 – للسنة الخامسة،(بغداد : 1997،كلية الفنون الجميلة)، ص10.

(12) كوت، يان، **شكسبير معاصرنا،** مصدر سابق، ص307.

(13) ينظر، مرســـــي، احمد كامل وزميله، **معجم الفن الســــينمائي**، (القاهرة : 1973، الهيئة المصريةالعامة للكتاب) ص302.

(14) النزويك، كارل، **الإخراج المســرحي**، تر: امين ســلامة، (القاهرة : 1980، مكتبة الانجلو المصرية)، ص80.

(15) مارنر، تيرن سان جون، **مصدر سابق**، ص96.

(16) ينظر، النزويك، كارل، **الإخراج المسرحي**، مصدر سابق، ص83، 84، 85.

(17) ينظر : بيير، مايو، **الكتابة السينمائية**، تر: قاسم المقداد، (دمشق : 1997، وزارة الثقافة)، 136 – 137.

(18) ينظر : الســـوداني، عبد الكريم، **وظيفة اللغة الصـــورية في البرامج التلفزيونية**، اطروحة دكتوراه غير منشورة، (بغداد : 1996)، ص18.

(19) دين، الكسـندر، **العناصر الاساسـية في إخراج المسرحية**، تر: سـامي عبد الحميد، (بغداد، : 1972، دار الحرية)، ص134.

(20) ينظر : دين، الكسـندر، **العناصـر الاسـاسـية لإخراج المسـرحية**، مصـدر سـابق، ص308،33.

(21) ينظر : سـبرزي، بيتر، **جماليات التصـوير والإضـاءة في السـينما والتلفزيون**، تر: فيصل الياسري، (القاهرة، 2003، مركز الحضارة العربية)، ص31،17.

(22) الحضري، احمد، **فن التصوير السينمائي**، (بيروت : ب.ت، المركز العربي للثقافة)، ص66.

(23) سان جون مانر، تيرنس، **الإخراج السينمائي**، مصدر سابق، ص57.

(24) كريفش، ستيوارت، **مصدر سابق**، ص178.

(25) XXX، **تاثير الإذاعة والسينما على الفن المسرحي**، تر، رضا الكشو، مجلة اقلام – العدد الأول، (بغداد : 1979)، ص32.

(26) See Eaton، Cathrin، **The theate of Meythd and Brecht** (1998) P. (21-80 – 102).

(27) ينظر : يوسف، عقيل مهدي، **نظرات في فن التمثيل**، (بغداد : 1988، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد)، ص179،169،147.

(28) بياتلي، د. قاسم، **دوائر المسرح**، (بيروت: 998، دار الكنوز الادبية)، ص93.

(29) See : Eaton، Cathrin، **The Theatre Brecht and Meyshold** London : 1998) : (112،143)

(30) ينظر : ثابت، مدكور، **كيف تكســر الأيهام في الافلام،** (القاهرة : 2002، الهيئة المصرية العامة للكتاب)، ص17،11،10.

(31) XXX، **تاثير الإذاعة والسينما على الفن المسرحي،** مصدر سابق، ص34.

(32) ينظر، الزبيدي، قيس، **مســرح التغيير،** (بيروت : 1983، دار ابن رشــد) ص132،125،124

(33) سـكران، رياض موســى، **الرؤية الإخراجية لابراهيم جلال في المســرح الملحمي،** رسالة ماجستير غير منشورة، (بغداد : 1997) ص19.

(34) حســين راضــي، مؤيد، **الناتج الدرامي والجمالي للتوليف،** رســالة ماجســتير غير منشورة، (بغداد : 1992)، ص24.

(35) See : Walter، Binjamine، **Under standing Brecht** (London : 1973 Newleft publish)، P.15.

(36) وليمز، ريموند، **المســرحية من ابســن إلى اليوت،** تر : فأيز اســكندر، (القاهرة : 1963، المؤسسة المصرية للكتاب)، ص295.

(37) فرأيليش، ســيمون، **الدراما الســينمائية،** تر : غازي منافيجي، (دمشــق : 1994، منشورات وزارة الثقافة)، ص137.

(38) برخت، برتولد، **نظرية المسرح الملحمي،** مصدر سابق، ص63.

(39) مأيو، بيير، **الكتابة السينمائية،** مصدر سابق، ص133.

(40) فرأيليش، سيمون، **الدراما السينمائية،** مصدر سابق، ص139.

(41) حســـين راضـــي، مؤيد،**الناتج الدرامي والجمالي للتوليف الصـــوري**،مصـــدر سابق،ص22.

(42) ينظر، جانيتي، لويجي، **فهم السينما،** مصدر سابق ، (ص186−187).

(43) جانيتي، لويجي، **المصدر السابق،** ص191.

(44) رايس، كارل، **فن المونتاج السينمائي،** مصدر سابق.

(45) لوتمان، يوري، **مدخل إلى ســيمائية الفلم،** تر : نبيل الدبس، (دمشــق : 1990) ص67.

(46) **المصدر السابق،** ص44.

(47) لندجوند، ارنست، **المصدر السابق،** ص150.

(48) لوتمان، يوري، **المصدر السابق،** ص83.

(49) المهندس، حلمي حســين، **دراما الشــاشــة بين النظرية والتطبيق**، ج2، (القاهرة : 1990، الهيئة المصرية العامة للكتاب)، ص140.

(50) نوري حســين، احمد، **المخرج وتطوير المفهوم الإخراجي للفيلم من خلال المونتاج**، مصدر سابق، ص99.

(51) ينظر : البهادلي، هدى حاتم، **اشكالية توظيف تقنيات المونتاج السينمائي**، رسالة ماجستير غير منشورة (بغداد : 1998) ص45.

(52) نوري حسين، أحمد، **مصدر سابق**، ص102.

(53) آيزنشتاين، سيرجي، **الاحساس السينمائي**، تر : د. سهيل جبر، (بيروت : 1975)، ص134.

(54) ينظر : بيركنز، في اف، **المصدر السابق**، ص129.

(55) see the internet << http / www.google.com ، **جوهر المونتاج** ، 2004/9/25Gmt.>> ، 8: 00،

(56) سكران، رياض موسى، **الرؤية الإخراجية لابراهيم جلال**، مصدر سابق، ص17.

(57) see the internet << http / www.google.com **كوليشوف والمونتاج**، 2004/8/20Gmt.>> ، 8:00 .

(58) see internet http/www.google.com ، **طبيعة المونتاج** ، 2004/8/12GMT.>> ، 10:00،.

(59) التكريتي، جميل نصيف، **قراءة وتاملات في المسرح الإغريقي**، (بغداد : 1985، وزارة الاعلام)، ص94.

(60) هلتون، جوليان، **المصدر السابق**، ص73.

(61) جانيتي، لويجي، **مصدر سابق**، ص189.

(62) **المصدر السابق نفسه**، ص190.

(63) See internet << http /www.chethhuse.com .Monday. 8/10/2004. 1:00 GMT>> .

(64) Pudofkin. F.A. Film teqniqe k (1933k N2) P.69.

(65) internet << http / www.yahoo.com 11:00 .2004/8/9 ،.GMT>> .

(66) **المصدر السابق نفسه**، ص90.

(67) اجيل، هنري، **علم جمال السينما**، تر : ابراهيم العريس، (بيروت : ب.ت)، ص149.

(68) ينظر، القصب، صلاح، ص65.

(69) ينظر : القصب، د. صلاح، **الموقف الثقافي**، العدد 30 السنة الخامسة (بغداد : 2000، دار الشؤون الثقافية)، ص67.

(70) القصب، د. صلاح، **مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق**، مصدر سابق، ص163-164.

(71) ينظر : القصب، صلاح، **مصدر سابق**، ص159.

(72) ينظر : سكران، رياض موسى، **المصدر السابق**، ص17، 30.

(73) حداد، د. نبيل، **الكتابة بأوجاع الحاضر**، (عمان : 2003، امانة عمان)، ص134.

(74) سكران، رياض موسى، **مصدر سابق**، ص8.

(75) ينظر : عبد المعطي، د. عثمان،**مصدر سابق**، ص315.

(76) ينظر : مارتن، مارسيل، **اللغة السينمائية**، تر : سعد مكأوي، (القاهرة : المؤسسة المصرية للكتاب)، ص35-136.

(77) سكران، رياض موسى، **مصدر سابق**، ص19.

(78) See the internet << ،www.yahoo.com : ،**parallel Montage**، 18/8/2004، 3:00 p.m.>>

(79) مارسيل، مارتن، **المصدر السابق**، ص135.

(80) ينظر : الانترنيت، **طبيعة المونتاج**، مصدر سابق.

(81) الدباغ، د. عبد الله، **نقد السرد السينمائي الواقعي**، مجلة اقلام، العدد السادس – حزيران، (بغداد : 1990، دار الشؤون الثقافية)، ص58.

(82) الانترنيت، Parallel Montage ، **مصدر سابق**.

(83) عبد الأمير، عبد الفتاح، **البناء الفكري لشخصية البطل في مسرحية بكت** – في انتظار كودو، مجلة الاكادمي، العدد 16 – المجلد الخامس – السنة الخامسة يغداد : 1997، وزارة التعليم)، ص66.

(84) تيلر، جون رسل، **الموسوعة المسرحية**، ج1، تر: سمير الجلبي، (بغداد : 1990، سلسلة المامون)، ص59.

(85) فام، د. لطفي، **المســـرح الفرنســـي المعاصـــر**، (القاهرة : 1964، الدار القومية للطباعة والنشر)، ص263.

(86) الامين، محمد ســالم، **لغة الســينما في الســرد المعاصــر**، مجلة فضــاءات، العدد الخامس، 2004،ص3

(87) بارزو، فوبيون، **المســـرح الياباني**، تر : ســـعد زغلول، (القاهرة : 1964، الهيئة المصرية العامة للكتاب)، ص219.

(88) ينظر : بارزو، فوبيون، **المصدر السابق**، ص 225.

(89) الدباغ، د. عبد الله، **نقد السرد السينمائي الواقعي**، مصدر سابق، ص58.

(90) See the internet، Room، Mechaeel، << http / www.yahoo.com ، 1:00 .2004/8/29PM.. >>

(91) See the internet<< http/www.google.com،29/8/2004.1:00 P.M .>>

(92) ee the internet << http / www.novaonline.n.cc.va.us/eli/spd 130 ets – fqq federal theatre and Montage htm as retrived on 25 sep، 2004 15 : 33 31 GMT. >>

(94) اجيل، هنري، **مصدر سابق**، ص 100-101.

(95) التكريتي، جميل نصــيف، **قراءة وتاملات في المســرح الإغريقي**، مصــدر ســابق، ص340.

(96) الحأوي، أيليا، **الســـخيلوس والتراجيديا الإغريقية**، (بيروت : 1980، دار الكتاب اللبناني)،ص53.

(97) فيتو، باندولفي، **تاريخ المسرح**، تر: الياس زحلأوي، (دمشق : 1979، وزارة الثقافة والارشاد القومي)، ص52.

(98) التكريتي، جميل نصيف، **المصدر السابق**، ص341.

(99) See the internet<< http/ www.ofoug.com **الســـينوغرافيا والاشـــارات الأولى للمسرح الإغريقي**،1/9/2004، 9:00 Gmt. >>

(100)الزبيدي، د. علي، **الماساة الإغريقية**، (بغداد : 1971،جامعة بغداد)، ص161.

(101) ينظر : عيد، كمال، **سينوغرافيا المسرح عبر العصور**، (القاهرة : 1998، الدار الثقافية للنشر)، ص(30−31−32) وكذلك تيلر، جون رسل، ص141.

(102)التكريتي، جميل نصيف، **قراءة وتاملات في المسرح الإغريقي**، مصدر سابق، ص341.

(103)الزبيدي، د. علي، **المأساة الإغريقية**، مصدر سابق، ص17.

(104) ينظر : الحاوي، إيليا، **مصدر سابق**، ص (64−65−68).

(105)<< http/ <u>www.the</u> ducation.com،**الأزياء المسرحية** 11:00، AM.GMT **>>**

(106) See the internet **<<** hppt / <u>www.yahoo.com</u>، **Gloria Electronic Publishing**، Sophocles and Early theater. 2 feb، 2004 k 9 : 00 GMT ،>> 68−67ص، **مصدر سابق**، إيليا، **الحاوي** : وينظر كذلك.

(107)سكر، إبراهيم، **الدراما الرومانية**، مصدر سابق، ص4.

(108) فارجاس، لويس، **المرشد إلى فن المسرح**، تر: احمد سلامة، (بغداد : ب.ت، دار الشؤون الثقافية)، ص70.

(109) هوايتنج، فرانك، **المدخل إلى الفنون المسرحية**، تر: كامل يوسف واخرون، (القاهرة : 1970، دار المعرفة)، ص291.

(110) السعدي، يوسف رشيد، **عمل المخرج مع مصمم المناظر في العرض المسرحي العراقي**، رسالة ماجستير غير منشورة، (بغداد : 1989)، ص 20، نقلا عن كلام، نعمت اسماعيل، فنون الشرق الأوسط، (القاهرة : 1979، دار المعارف)، ص21.

(111) << http / <u>www.google.com</u>، **The Igmoble Position of Roman actors**، 2 Sep، 2004، 10:00 GMT **>>**

(112) See the internet << hppt / <u>www.io.iel</u> coolminel / typ / Roman theatre، 2 Feb، 2004، 1:00 GMT>>. (هوأيتنج، فرانك، **المدخل إلى الفنون المسرحية**، المصدر السابق، ص293.وينظر كذلك :

(113) http / <u>www.altheweb.com</u>، Medival drama، 2 Feb، 2004، 10:00، GMT .**<<**

(114) هواينيج، م فرانك، **مصدر سابق**، ص294.

(115) See The internet **<<** http / www.google.com. **Architicture of Medival theatre**، 25، May، 2004، 9:00 GMT. **>>**

(116) مهدي، عقيل، **نظرات في فن التمثيل**، مصدر سابق، ص29.

(117) The internet << http // www.yahoo.com. Scerogrph throug Medival age، 2، Dec، 2004، 1:00 GMT >>

(118) عيد، كمال، **سينوغرافيا المسرح عبر العصور**، مصدر سابق، ص61.

(119) فون، مارسيل، **السينوغرافيا اليوم**، مصدر سابق، ص13.

(120) الموسى، مشعل، **السينوغرافيا بين العصور الوسطى وعصر النهضة**، مجلة افق – السنة الرابعة – العدد 48 – اب، 2004، ص15.

(121) تيلر، جون رسل، **الموسوعة المسرحية**، مصدر سابق، ص142.

(122) See the internet << http / www.yahoo.com **Resaissence to the seenter the certnry**، 25/1/2004، 9: 00 GMT >>.

(123) مهدي، عقيل، **نظرات في فن التمثيل**، مصدر سابق، ص35.

(124) عيد، كمال، **سينوغرافيا المسرح عبر العصور**، مصدر سابق، ص69.

(125) The iternet << http / www.bartelby.com. **Scene design and stagelighting**. 5/1/2005. 9:00 GMT>>.

(126) See the internet << http /: www.ticket theatr.com. **Theatre personal**. 25/1/2005. 9:00 GMT. >>

(127) دافيد، كلير، **السنوغرافيا اليوم**، مصدر سابق، ص32.

(128)عيد، كمال، **سينوغرافيا المسرح**، جريدة الجزيرة، العدد 9824، 1999/8/22.

(129) هوأيتنج، م. فرانك، **المدخل إلى الفنون المسرحية**، مصدر سابق، ص236.

(130) See the internet << http / : www.yahoo.com.Eighteenth **century lighting**، 6 OCT، 2004، 9:00 GMT >>.

(131) See the internet << http / www.yahoo.com.**lighting history**، 9 DEC،2004، 9:00 GMT. >>

(132) See the internet << http // : www.tickets-theater.com 25 dec،2004، 1:00GMT. >>

(133) See the internet << http : www.yahoo.com **From Wipkedia the free Ercy clopedia**، 5/2/2005. 9:00 GMT. >>

(134) ينظر : التكمةجي، حسين، **وسائل المخرج في صياغة العرض المسرحي**، أطروحة دكتوراه غير منشورة، (بغداد : 2000)، ص60.

(135) مهدي، عقيل، **نظرات في فن التمثيل**، مصدر سابق، ص (60–187).

(136) عثمان، عبد المعطي عثمان، **عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي**، مصدر سابق، ص210.

(137) بليزاتيون، كاثرين، **مسرح ميرهولد وبرخت**، (دمشق : 1997، وزارة الثقافة) ، ص19.

(138) ينظر : ميرهولد، فسيفولد، **في الفن المسرحي**، ك1، تر : شريف شاكر، (بيروت : 1979، دار الفارابي)، ص219

(139) اردش، سعد، **المخرج في المسرح المعاصر**، مصدر سابق، ص292.

(140) بويوف، الكسي، **التكامل في العرض المسرحي**، تر: شريف شاكر، (دمشق : 1976، وزارة الثقافة والارشاد)، ص252.

(141) جرجيس، فصيح، **عناصر السينوغرافيا في العرض المسرحي**، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، (بغداد : 1997) ص76.

(142) ينظر : هلتون، جوليان، **مصدر سابق**، ص(73، 163).

(143) اليوسف، اكرم، **الفضاء المسرحي**، (دمشق : 2000، دار المشرق)، ص72.

(144) بينتلي، اريك، **نظرية المسرح الحديث**، تر: يوسف عبد المسيح، (بغداد : 1975، دار الشؤون الثقافية)، ص22.

(145) See the internet << http / www.theducation.com. Décor. 2/8/2004. 9:00 GMT >>.

(146) See the internet << http /www.yahoo.com، الستائر والديكور، 2/3/2004، 10:9.6 GMT >>.

(147) عبد المعطي، عثمان، **مصدر سابق**، ص155.

(148) See the internet << http /. www. theducation.com، **Decors function**، 2004، 2/1/ 9:00 GMT. >>

(149) كريفش، ستيوارت، **صناعة المسرحية**، مصدر سابق، ص179.

(150) بوبوف، الكسي، **التكامل في العرض المسرحي**، مصدر سابق، ص112.

(151) هلتون، جوليان، **نظرية العرض المسرحي**، ص129.

(152) عبد المعطي، عثمان، **عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي**، مصدر سابق، ص160.

(153) مليكة، لويس، **الديكور المسـرحي،** (القاهرة : 1976، الهيئة المصـرية للكتاب)، ص110.

(154) مليكة، لويس، **الديكور المسرحي، المصدر السابق،** ص110.

(155) ينظر : دافيد، كلير، **الإضـاءة وخشـبة المسـرح،** مجلة السينوغرافيا اليوم، مصـدر سابق،س ص32.

(156) جميـل، جلال، **محـاضـــرة القيـت في كليـة الفنون الجميلـة،** جـامعـة بغـداد، 2002/12/2.

(157) عبد المعطي، عثمان، **عناصــر الرؤية عند المخرج المســرحي،** مصــدر ســابق، ص168.

(158) جميل، جلال، **مفهوم الضـوء والظلام في العرض المسـرحي،** (القاهرة : 2002، الهيئة المصرية للكتاب)، ص137-138.

(159) آينز، كريســـتوفر، **المســـرح الطليعي من** (1892-1992)، تر: ســـامح فكري (القاهرة : 1994، وزارة الثقافة)، ص149.

(160) مليكة، لويس، **الديكور المسرحي،** مصدر سابق، ص188.

(161) See Kenneth Mac Graw : **The living stage** (NY : Prentice Hall، In، 1969، P. 434.

(162) بنتلي، اريك، **نظرية المسرح الحديث،** مصدر سابق، ص28.

(163) هلتون، جوليان، **نظرية العرض المسرحي،** مصدر سابق، ص158.

(164) ××× **الإضـاءة المسـرحية،** << http /www.yahoo.com.، 2004. 3:30 P.M GMT >>.

(165) جميل، جلال، **مفهوم الضوء والظلام،** مصدر سابق، ص161.

(166) ينظر : جيلبرت، هيلين، **الدراما ما بعد الكولونيالية،** تر: ســامح فكري،(القاهرة : 1998، وزارة الثقافة) ص342-343.

(167) هلتون، جوليان، **نظرية العرض المسرحي،** مصدر سابق، ص167.

(168)عبد المعطي، عثمان، **عناصـر الرواية عند المخرج المسـرحي،** مصـدر ســابق، ص180.

(169) Deain Richard. Twwntenth – Centwy theatre (London)، P.12.

(170) جميل، جلال، **مفهوم الضــوء والظلام في العرض المســرحي،** مصـــدر ســـابق، ص201.

(171) عيد، كمال، **سينوغرافيا المسرح عبر العصور**، مصدر سابق، ص5.

(172) السيابي، سعيد، **السينوغرافيا**، مجلة كواليس، 6 اغسطس، 2004.

(173) مقابلة أجراها الباحث مع مخرج العرض، في قاعة حوار بتاريخ 2005/2/21.

(174) حمدان، جمال، **ليلة دفن الممثلة جيم**، مسرحية غير منشورة، ص15.

....

المؤلف في سطور:-



عباس عبدالغنـــــي.

الاسم الثلاثي :- عباس علي عبد الغني
بكالوريوس فنون مسرحية\إخراج-جامعة الموصل.
ماجستير فنون مسرحية\إخراج-جامعة بغداد.
دكتوراه في المسرح وفنون العرض من جامعة بن طفيل المملكة المغربية
دبلوم في البرمجة اللغوية العصبية.
استاذ الدراسات المسرحية المساعد في كلية الفنون الجميلة\جامعة الموصل.
عضو اتحاد المسرحيين العراقيين.
رئيس موقع المسرح للجميع.*www.masrahabbas.blogspot.com*
مشارك مستمر في ورشات خطو المستقبل الدولية برعاية المعهد السويدي في سوريا، الجزائر، تونس.
رئيس فرقة جامعة الموصل المسرحية.
رئيس فرقة الحدباء المسرحية.
مقيم في المملكة المغربية.
صدر له مؤخراً:
1: الموجز في المسرح الإغريقي(القاهرة).
2: دراسة المسرح (المغرب).